LES GRANDS ARTISTES



LES

DELLA ROBBIA



[Pa]r Jean de FOVILLE

Date Due

JUN 30 2009	SC CIRC		
FORM 109			

LES GRANDS ARTISTES

Les Della Robbia

LES GRANDS ARTISTES

COLLECTION D'ENSEIGNEMENT ET DE VULGARISATION

Placée sous le haut patronage

DE

L'ADMINISTRATION DES BEAUX-ARTS

Volumes parus :

Architectes des **Cathédrales gothiques** (Les), par HENRI STEIN.
Boucher, par GUSTAVE KAHN.
Canaletto (Les deux), par OCTAVE UZANNE.
Carpaccio, par G. et L. ROSENTHAL.
Carpeaux, par LÉON RIOTOR.
Chardin, par GASTON SCHÉFER.
Clouet (Les), par ALPHONSE GERMAIN.
Honoré Daumier, par HENRY MARCEL.
Louis David, par CHARLES SAUNIER.
Delacroix, par MAURICE TOURNEUX
Diphilos et les modeleurs de terres cuites grecques, par EDMOND POTTIER.
Donatello, par ARSÈNE ALEXANDRE.
Douris et les peintres de vases grecs, par EDMOND POTTIER.
Albert Dürer, par AUGUSTE MARGUILLIER.
Fragonard, par CAMILLE MAUCLAIR.
Gainsborough, par GABRIEL MOUREY.
Jean Goujon, par PAUL VITRY.
Gros, par HENRY LEMONNIER.
Hals (Frans), par ANDRÉ FONTAINAS.
Hogarth, par FRANÇOIS BENOIT.
Holbein, par PIERRE GAUTHIEZ.
Ingres, par JULES MOMMÉJA.
Jordaëns, par FIERENS-GEVAERT.
La Tour, par MAURICE TOURNEUX.
Léonard de Vinci, par GABRIEL SÉAILLES.
Claude Lorrain, par RAYMOND BOUYER.
Luini, par PIERRE GAUTHIEZ.
Lysippe, par MAXIME COLLIGNON.
Meissonier, par LÉONCE BÉNÉDITE.
Michel-Ange, par MARCEL REYMOND.
J.-F. Millet, par HENRY MARCEL.
Murillo, par PAUL LAFOND.
Peintres (Les) de **manuscrits** et la miniature en France, par HENRI MARTIN.
Percier et Fontaine, par MAURICE FOUCHÉ.
Pinturicchio, par ARNOLD GOFFIN.
Pisanello et les médailleurs italiens, par JEAN DE FOVILLE.
Paul Potter, par ÉMILE MICHEL.
Poussin, par PAUL DESJARDINS.
Praxitèle, par GEORGES PERROT.
Prud'hon, par ÉTIENNE BRICON.
Pierre Puget, par PHILIPPE AUQUIER.
Raphaël, par EUGÈNE MUNTZ.
Rembrandt, par ÉMILE VERHAEREN.
Ribera et **Zurbaran**, par PAUL LAFOND.
D.-G. Rossetti et les Préraphaélites anglais, par GABRIEL MOUREY.
Rubens, par GUSTAVE GEFFROY.
Ruysdaël, par GEORGES RIAT.
Titien, par MAURICE HAMEL.
Van Dyck, par FIERENS-GEVAERT.
Les Van Eyck, par HENRI HYMANS.
Velazquez, par ÉLIE FAURE.
Watteau, par GABRIEL SÉAILLES.

10165-10. — CORBEIL. Imprimerie CRÉTÉ.

LES GRANDS ARTISTES

LEUR VIE — LEUR ŒUVRE

Les Della Robbia

PAR

JEAN DE FOVILLE

BIOGRAPHIES CRITIQUES

ILLUSTRÉES DE VINGT-QUATRE REPRODUCTIONS HORS TEXTE



PARIS

LIBRAIRIE RENOUARD

HENRI LAURENS, ÉDITEUR

6, RUE DE TOURNON (VIe)

LES DELLA ROBBIA

Les belles céramiques émaillées qui ornent les murs des églises de Florence et de tant de monuments de Toscane ont popularisé le nom des Della Robbia. La gloire de leur atelier, si longtemps fécond, reste familière à toute l'Italie; et quel voyageur n'aime évoquer en leurs médaillons blancs et bleus les enfants à demi prisonniers de leurs langes dont Andrea della Robbia a décoré la façade de l'Hôpital des Innocents, à Florence?

Mais le grand public mêle généralement dans une même louange Luca della Robbia, le chef de la famille, Andrea, son neveu, Giovanni, fils d'Andrea. Or, ces trois artistes sont en réalité trois personnalités très distinctes. Luca della Robbia, de quatorze années seulement plus jeune que Donatello, appartient à l'âge d'or de la sculpture italienne et son génie y brille au premier rang. Andrea, né en 1435 et mort en 1525, vécut sa longue vie dans le temps où les sculpteurs toscans déployèrent le plus de virtuosité, et nul de ses contemporains n'a surpassé son adresse : mais il n'a pas sculpté le marbre, ou à peine, et il a peu recherché l'originalité. Si raffiné qu'il soit, il

demeure donc très inférieur à son oncle. Enfin son fils Giovanni, décorateur savant, a copié habilement en terre-cuite émaillée beaucoup d'œuvres excellentes de son temps, mais n'a rien inventé : comparé à son père, ou surtout à son grand-oncle, il n'est qu'un praticien bien doué. Aussi, en tentant d'esquisser ici les portraits des trois meilleurs artistes de cette famille, c'est à Luca surtout que nous nous attacherons. Notons, du reste, que la vie d'Andrea et celle de Giovanni se prolongèrent assez avant dans le XVI[e] siècle : Andrea ne mourut qu'en 1525 et Giovanni, né en 1469, lui survécut peu de temps ; ils ont donc connu Michel-Ange, et Raphaël disparut avant eux. Luca della Robbia, au contraire, florissait au printemps même du *quattrocento*, à l'époque où les artistes florentins, très nombreux, développaient chacun leur génie propre avec une netteté, une originalité et une puissance qui se retrouvèrent plus rarement aux approches du XVI[e] siècle. Si on le compare aux plus fameux statuaires de son temps, — Donatello, Lorenzo Ghiberti, Jacopo della Quercia, — l'individualité de Luca s'affirme non pas par l'étrangeté de ses créations ni par l'emphase du sentiment, mais seulement par l'extrême pureté de tout ce qu'il a imaginé et par la brûlante ferveur de sa foi. Sans doute, il est populaire pour avoir le premier revêtu ses terres-cuites d'émail blanc et bleu : mais son génie de céramiste le cède à son génie d'artiste. Nous l'aimons avant tout pour la pureté et l'intensité de sa sensibilité religieuse en même temps que pour la perfection délicate de son style : il parle à notre cœur

même, mais il parle d'une voix insinuante et douce. C'est un poète de la vie intérieure, et nul ne fut plus grand avec plus de simplicité. Aussi souhaitons-nous que pour cette vertu, rare chez les artistes, Luca della Robbia devienne très spécialement cher au public français : notre race a toujours goûté une certaine concision fine et un lyrisme naturel que Luca della Robbia a possédés au suprême degré. C'est pourquoi cette floraison parfaite de l'art toscan du xv[e] siècle, comparable d'ailleurs à certaines perfections émouvantes et charmantes de notre art gothique, devrait faire partie tout entière des amitiés françaises.

Luca della Robbia (1399-1482).

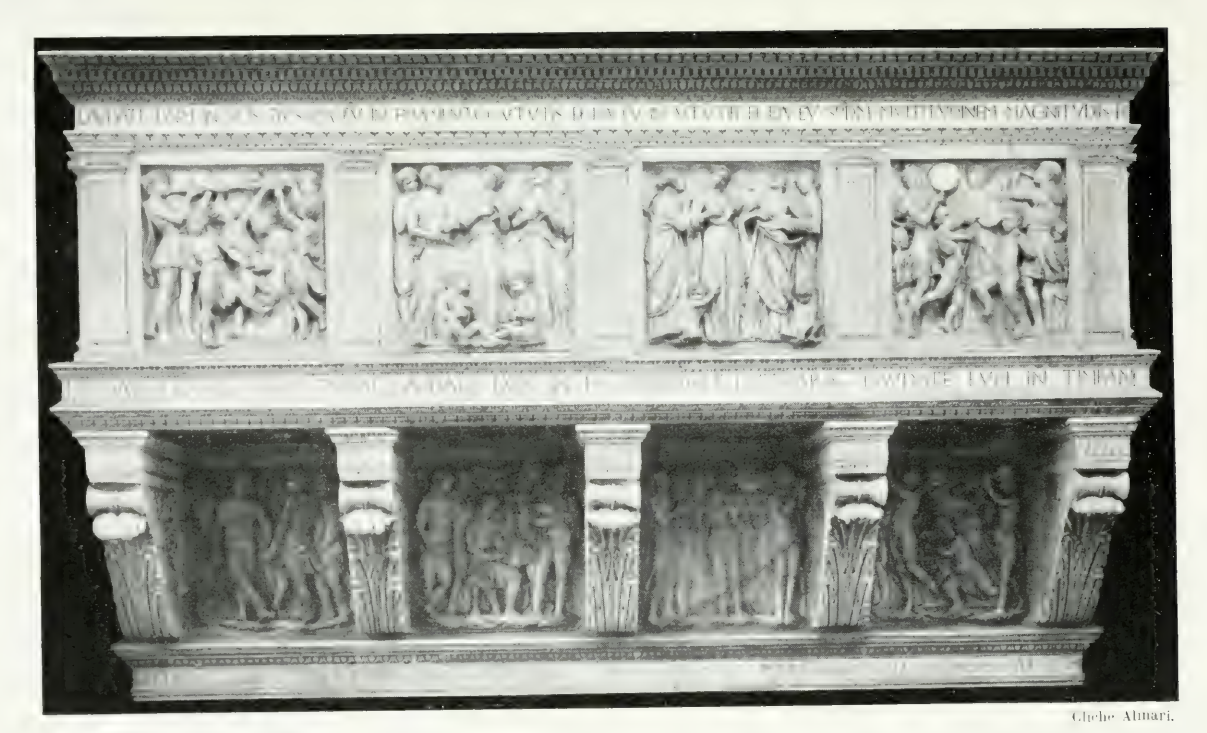
I

En 1427, le vieux Florentin Simone di Marco della Robbia, alors octogénaire, dans la déclaration de ses biens que lui demandait le fisc, dénombra les membres de sa famille vivant sous le même toit que lui : sa femme Margherita, de dix-neuf ans moins âgée que lui, avait alors soixante-cinq ans ; son fils aîné Marco, âgé de quarante-deux ans, et de qui devait naître huit ans plus tard Andrea della Robbia, restait encore célibataire; ser Giovanni, son second fils, qui n'avait que trente-trois ans, était notaire et chancelier de la *Seigneurie* de Florence, il venait de se marier, mais il devait mourir jeune, deux années plus tard ; enfin le dernier fils de Simone — son quatrième

enfant — âgé de vingt-sept années, se nommait Luca. Luca, sans doute, jouissait de moins de considération que son frère « ser Giovanni », le notaire; pourtant Luca di Simone della Robbia, élève de quelque orfèvre florentin, voyait déjà grandir sa réputation de sculpteur : c'est par lui que sa famille a conquis une gloire immortelle.

On imagine mieux à travers ces vieux documents qu'en lisant la brève biographie de Vasari (où fourmillent les erreurs) dans quel milieu patriarcal naquit Luca della Robbia. Sa vie, son œuvre, son testament qui est parvenu jusqu'à nous, nous apprennent que cette forte et paisible union familiale ne se détruisit jamais. Luca della Robbia ne se maria pas, mais il éleva les enfants de son frère Marco. Né au cœur de Florence, dans une maison de la via S. Egidio, il acheta en 1446 en commun avec son frère Marc une maison de la *via Guelfa*, et il y vécut, après la mort de son frère, avec ses neveux Andrea et Simone. C'est tout ce que nous savons de son histoire, en dehors de l'histoire de ses sculptures : tant de chefs-d'œuvre, chargés d'émotion et de pensée, ont été conçus au sein de la vie de famille la plus tranquille, la plus laborieuse, la plus unie, dans un milieu qu'animait du reste une piété très vive.

De cette piété, nous possédons de nombreux témoignages. Les œuvres de Luca et d'Andrea sont toutes d'inspiration chrétienne; en outre, le testament de Luca est écrit avec la piété la plus émue et la plus sincère; deux fils d'Andrea se firent dominicains, et un fils de Simone entra au Mont-Cassin : nés sous le toit de Luca, leur voca-



Cliché Alinari.

LUCA DELLA ROBBIA. — TRIBUNE DES ORGUES DE SAINTE-MARIE-DES-FLEURS.
(Florence, Musée de l'Œuvre du Dôme.)

tion nous permet d'imaginer quelle atmosphère morale ils avaient respirée, dès l'enfance. Enfin, si ses petits-neveux devaient entrer dans l'ordre de saint Dominique et dans celui de saint Benoît, Luca semble avoir été plutôt attiré vers la poésie franciscaine.

Ce n'est pas seulement par son œuvre qu'on devine la tendresse de Luca pour le saint d'Assise. En effet, la Bibliothèque Nationale de Paris possède un précieux manuscrit des *Cantiques* de Jacopone da Todi où on lit trois fois, sur la garde, et sur les deux dernières pages, cette inscription : « *Questo libro è di Luca di Simone della Robbia.* » Ce volume des œuvres lyriques et passionnées du plus grand poète franciscain a donc appartenu à l'admirable sculpteur; c'est la trace de ses doigts que nous retrouvons de page en page, plus visible à certains passages particulièrement exaltés et fervents :

Povertate ennamorata, grand'è la tua signoria! (1)

ou encore à la page 123, qui contient les touchantes litanies de l'amour divin, écrites ou improvisées par le bienheureux moine « qui mourut d'amour pour le Christ et dont le cœur trop gonflé d'amour éclata! »

Amor, amore, tanto preso m'ai,
Amor, amor, famme en te transire,
Amor, dolce languire,
Amor mio desioso,
Amor mio delectoso,
Annegamm' en amore (2).

(1) « Pauvreté bien aimée, vaste est ton domaine ».

(2) « Amour, amour, tu m'as pris si bien, — Amour, amour, fais-moi passer jusqu'en toi, — Amour, douce langueur, — Amour, tout mon désir, — Amour, mon délice, — Noie-moi tout entier dans l'amour. »

Qu'on se rappelle la vie de folie mystique de ce poète que Giotto a connu sans doute, et dont on voit dans la cathédrale de Prato un portrait effrayant. — long corps décharné. avec un visage d'enfant aux yeux fiévreux et brûlés, — et que d'autre part on imagine combien devait être restreinte au xv[e] siècle la bibliothèque d'un sculpteur florentin, et l'on comprendra alors quelle importance prend, pour qui veut reconstituer les sources d'inspiration de Luca della Robbia, ce manuscrit. lu, relu, et jauni de taches d'argile. Tous les artistes du quattrocento ont sculpté ou peint des madones : et pourtant combien. dans le nombre, étaient plus attirés vers le paganisme ou vers l'étude des passions profanes que vers une religion dont ils voyaient de près les petitesses! Mais plus qu'aucun maître de la Renaissance (fra Angelico mis à part). Luca della Robbia resta attaché d'esprit et de cœur à la foi chrétienne. En 1435, il s'agrégea à la célèbre confrérie de la Miséricorde. Dans son œuvre, en dehors de quelques motifs purement décoratifs, nous ne trouverions rien qui ne fût d'inspiration religieuse : si contenu, si paisible que paraisse son art, une flamme intérieure y brûle, prise toute au foyer chrétien. Ce maître pur et réfléchi. si éloigné de l'éloquence heurtée et passionnée de Donatello, serait pourtant mal compris si l'on ne discernait pas, sous son calme, une tendresse mystique et une ardeur de foi presque uniques dans son siècle. Par là. il se rattache plus au moyen âge finissant qu'à la Renaissance qui commence avec tant d'éclat. Ce grand artiste, dont toute l'existence fut partagée entre





Clichés Alinari.



LUCA DELLA ROBBIA. — DÉTAILS DE LA TRIBUNE DES ORGUES.

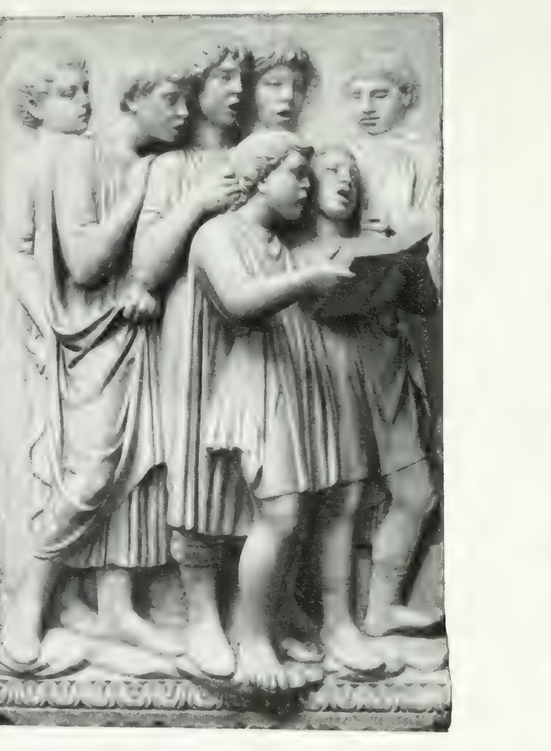
sa famille qu'il soutenait et le Christ, la Madone ou les saints dont il sculptait les belles images pensives, appartient à cette race d'esprits tout pénétrés de religion et de poésie dont saint François fut l'ancêtre et dont le poète le plus exalté fut ce pauvre et bienheureux Jacopone da Todi qui disait en mourant : *Io piango perchè l'amore non è amato.* « Je pleure parce que l'amour n'est pas aimé. »

D'ailleurs l'ambition artistique ne soutenait pas moins Luca que la piété. Vasari raconte avec bonhomie comment lui vint la vocation de sculpteur : quand Luca sut lire, écrire et compter, son père le plaça, dit-il, chez le fameux orfèvre Lionardo di ser Giovanni (et ce renseignement est certainement inexact) ; Lionardo lui apprit à dessiner et à modeler la cire. « Alors l'ambition lui poussa et il se mit à faire quelques œuvres de marbre et de bronze ; il y réussit fort bien et abandonna complètement alors le métier d'orfèvre, et s'adonna si passionnément à la sculpture qu'il ne faisait rien autre que sculpter le jour et dessiner la nuit. Et cela avec une telle application que bien des fois sentant, la nuit, ses pieds se glacer, il prit l'habitude, pour les réchauffer, de les tenir dans une corbeille de copeaux. »

Il ne faut guère se rappeler de ce récit familier que le souvenir de la ténacité laborieuse avec laquelle Luca della Robbia s'était fait lui-même. A vrai dire, nous ne savons qui fut son maître. Lionardo di ser Giovanni a exécuté de 1355 à 1371 une partie importante du fameux autel d'argent de Pistoie et y a figuré dans un style souple, pittoresque et vivant — sous l'influence de Giotto et

d'Andrea Pisano — des scènes de la vie de saint Jacques : Vasari qui le nomme à la légère comme le maître de Luca n'a pas songé qu'il eût été octogénaire quand Luca aurait pu entrer dans son atelier. Cependant, c'est bien à la pure et charmante tradition florentine d'Andrea Pisano, continuée par Lionardo di Giovanni, que se rattache Luca. La noblesse du style de Giotto s'ajoute dans l'œuvre d'Andrea Pisano à une grâce naturelle, émouvante sans recherche et délicate sans afféterie : Nino Pisano, Lionardo di ser Giovanni, et Orcagna lui-même (quoique son œuvre de sculpteur soit plus agitée que son œuvre de peintre) s'inspirèrent de l'idéal d'Andrea Pisano. Au début du xv[e] siècle, Jacopo della Quercia et Donatello inventèrent un nouveau style pathétique, brûlant, varié, et, même quand il est exquis, tout débordant de vitalité; Ghiberti lui-même poussa la recherche de l'élégance presque jusqu'à la préciosité. Mais Luca della Robbia (comme aussi son aîné, Nanni di Banco, dans plusieurs de ses œuvres vivantes et charmantes) se contenta d'exprimer ses émotions religieuses dans le style aisé et pur dont Andrea Pisano avait donné le premier des exemples parfaits. Luca en assouplit davantage l'archaïsme déjà savant : mais une forme aussi simple lui suffit pour traduire toute la poésie qu'il portait dans son cœur.

C'est dans les médaillons qu'il sculpta en 1437 pour le campanile de Sainte-Marie-des-Fleurs que le souvenir d'Andrea Pisano est le plus présent : Luca, devant achever une œuvre de Giotto et d'Andrea Pisano, a volontairement gardé le ton grave et la sévérité un peu archaïque des





Clichés Alinari.

LUCA DELLA ROBBIA. — TRIBUNE DES ORGUES : LES DEUX RELIEFS LATÉRAUX.

grands artistes qui, cent ans avant lui, illustrèrent le même monument. Mais, quand il entreprit ces médaillons, il avait déjà presque achevé cette admirable tribune du Dôme de Florence où des enfants et des jeunes filles, jouant de la musique, chantant ou dansant, en l'honneur de Dieu, sont sculptés dans le marbre avec une vérité et une grâce qui n'ont jamais été plus heureusement réunies. C'est donc jeune encore qu'il avait donné sa mesure, et enrichi l'art florentin d'un chef-d'œuvre extraordinaire de vie et de poésie autant que de naturel.

Vers 1440, ce maître, qui avait rendu le marbre si souple, si docile, changeait cependant tout à fait la direction de sa carrière : il perfectionnait la céramique émaillée et l'employait à « défendre des injures du temps, comme nous l'apprend Vasari, les ouvrages de terre, qu'il aimait parce qu'ils se travaillent facilement et avec peu de fatigue, » et naissent ainsi plus vite de l'inspiration. Les premières terres-cuites émaillées de Luca della Robbia doivent dater de la période qui va de 1439 à 1443 : le succès en fut si vif qu'en 1443 on lui commanda une *Résurrection* en terre-cuite émaillée pour surmonter la porte de la Sacristie de Sainte-Marie-des-Fleurs. A partir de cette époque, il abandonna presque complètement le marbre. Sans doute, de 1446 à 1466, il travailla aussi aux portes de bronze de la sacristie du Dôme, mais elles furent achevées et fondues avec la collaboration de Michelozzo. Sa réputation considérable et sa fortune provinrent, après 1443, du succès de ses terres-cuites émaillées : et c'est évidemment pour

mieux exploiter ce succès qu'il acheta en 1446, indivise avec son frère, leur maison de la via Guelfa. De ce moment jusqu'à sa mort, il ne travailla guère que l'argile et multiplia ces œuvres de céramique dont le caractère délicieusement décoratif ne fait que rehausser la beauté expressive.

On voit qu'aucune carrière ne fut plus unie que la sienne, plus paisiblement laborieuse. Un seul événement y marque, si même on doit appeler un événement l'idée qui lui vint d'appliquer à la sculpture les procédés et la polychromie de la céramique émaillée. Aussi l'histoire de Luca della Robbia se confond-elle avec l'histoire de ses œuvres, que nous allons analyser. Évidemment la formation de son génie reste mystérieuse : puisqu'il n'a pu apprendre la sculpture de Lionardo di Giovanni, puisque c'est sans preuve aucune qu'on lui a donné pour maître Lorenzo Ghiberti, puisque enfin il a été démontré par M. Marcel Reymond que la *Madone Drury Fortnum* (1) qu'on lui a attribuée n'est pas de lui, que l'inscription qui la date de 1428 est fausse et qu'il n'y a par conséquent rien à tirer de ce monument pour l'histoire de l'art florentin, — nous devons nous résigner à tout ignorer de l'apprentissage de Luca, et nous contenter de voir clairement qu'il se rattache à la tradition florentine du XIVe siècle. Sa première œuvre

(1) La *Madone Drury Fortnum* est un bas-relief en plâtre de l'Ashmolean Museum à Oxford, dans le style florentin de la fin du XVe siècle, et au revers duquel on lit : *formato a di 17 di gennajo 1428 — formato nel Gabinetto di Nicholo in gesso.* Cette inscription, sans valeur puisque le bas-relief n'est pas un original, a servi de prétexte à certains érudits étrangers pour échafauder à propos de Luca della Robbia des hypothèses de la plus déconcertante fragilité.





Clichés Alinari

LUCA DELLA ROBBIA. — LA DIALECTIQUE.

LUCA DELLA ROBBIA. — TUBALCAIN.

(Bas-reliefs. Florence, campanile de Sainte-Marie-des-Fleurs.)

connue, sa célèbre *Cantoria*, est déjà un chef-d'œuvre de la plus noble perfection : maintenant que nous avons dit en quelques mots ce qu'on sait de sa carrière, il nous faut examiner ce premier chef-d'œuvre, que Luca lui-même n'a peut-être pas surpassé : c'est dans les bas-reliefs de la *Cantoria* que nous surprendrons la trace la plus vivante et la plus explicite de son âme et de son génie, dont l'histoire demeure si succincte et si peu chargée d'événements.

II

L'Œuvre du Dôme, à Florence, ayant décidé d'ériger deux tribunes d'orgues en marbre au-dessus des portes des deux sacristies, commanda la première à Luca della Robbia en 1431 et la seconde à Donatello en 1433. De ces deux *Cantorie*, celle de Luca était en place en août 1438, au-dessus de la sacristie sise du côté de l'Evangile (et il toucha en 1437 et en 1439 trente florins d'or en paiement de son travail); celle de Donatello, commencée vers 1435, fut terminée à la fin de l'année 1438. Toutes deux sont décorées de bas-reliefs : ceux de Luca figurent des jeunes gens qui jouent de la musique et qui chantent, et des enfants nus dansant ; sur sa Cantoria, Donatello n'a sculpté qu'un chœur d'enfants qui sautent et jouent avec emportement. Vasari a comparé les deux *Cantorie* qu'il a vues en places : « Bien que celle de Luca soit encore placée à seize brasses de hauteur, dit-il, elle est si parfaite qu'on y aperçoit le cou

des jeunes chanteurs se gonfler, les mains des musiciens qui dirigent l'ensemble battre la mesure au-dessus des épaules des plus petits, bref les différents gestes des musiciens, des chanteurs, des danseurs, tous ces mouvements gracieux qui naissent du charme de la musique. Au-dessus de la corniche, Luca ajouta deux figures en métal doré, deux anges nus (aujourd'hui perdus) exécutés avec beaucoup de fini, comme toute l'œuvre, qui fut tenue en rare estime : toutefois Donatello, en sculptant la tribune d'orgue qui fait pendant à celle-ci, l'a exécutée avec plus de jugement et d'expérience car elle n'est presque tout entière qu'ébauchée et non achevée, et cela à dessein, en sorte que de loin elle fait beaucoup plus d'effet que celle de Luca. »

Malheureusement les deux tribunes ne sont plus en place. Démontées en 1688, elles sont restées jusqu'en 1890 divisées l'une en dix et l'autre (celle de Donatello) en quatre morceaux. Enfin les dix bas-reliefs de Luca ont été assemblés de nouveau, en 1890, par l'architecte Del Moro et l'on peut aujourd'hui examiner à loisir dans le charmant Musée de l'Œuvre du Dôme les deux *Cantorie* rivales reconstituées : elles sont placées toutes deux beaucoup plus près du regard que dans Sainte-Marie-des-Fleurs. Celle de Luca y a gagné et celle de Donatello y a perdu ; en sorte que le seul reproche que Vasari ait adressé au chef-d'œuvre de Luca se trouve ne plus être justifié.

Si, à notre tour, nous voulions reprocher quelque chose à l'œuvre exquise de Luca, peut-être devrions-nous remarquer que les quatre bas-reliefs du registre inférieur nous



Cliché Alinari.

LUCA DELLA ROBBIA. — LA RÉSURRECTION.

(Bas-relief en terre cuite émaillée. Florence, Sainte-Marie-des-Fleurs.)

montrent des enfants nus trop grands par rapport aux jeunes gens et aux gais *putti* du registre supérieur, peut-être relèverions-nous quelques traits moins parfaits en certains bas-reliefs, exécutés sans doute les premiers, quand l'artiste ne possédait pas encore toute la virtuosité qu'il acquit au cours de ce travail ; enfin dans l'architecture de la tribune, refaite en 1890, mais avec des éléments provenant en grande partie de l'œuvre primitive (toute la base est de Luca), nous devons noter la lourdeur des consoles qui jettent trop d'ombre sur les bas-reliefs placés entre elles. Mais à quoi bon insister sur quelques légères imperfections, quand la beauté de l'œuvre est d'une qualité si rare, et d'une poésie aussi émouvante que naturelle et pure ? Les bas-reliefs commentent quelques versets du psaume de David : *Laudate Dominum in sanctis ejus !* Au-dessous de chaque bas-relief, nous lisons le verset qui l'a inspiré : *Laudate eum in sono tubæ !* et trois jeunes garçons, vus de profil en trois plans différents indiqués avec une habileté souveraine, embouchent des trompettes qui sonnent un *allegro* triomphal et rythment la danse d'enfants à demi nus, aux yeux riants, aux cheveux soulevés par le vent. *Laudate eum in psalterio et cythara !* et des jeunes gens jouent sur la cithare un *andante* qu'ils accompagnent en chantant, des jeunes filles pensives, — dont la beauté fait songer aux vierges qui suivent les Panathénées, — jouent du luth dans un mouvement plus lent et plus grave encore. *Laudate eum in tympano !* c'est un *prestò* d'une gaieté et d'une vivacité extrêmes, rythmé par le fifre et le

tambour. Au registre inférieur, entre les consoles décorées d'acanthes, ce ne sont plus que des enfants qui s'amusent ou jouent et chantent avec une conviction fervente d'un naturel parfait : *Laudate Dominum in tympano et choro! in chordis et organo! in cymbalis benesonantibus! Laudate eum in cymbalis jubilationis! Omnis spiritus laudet Dominum.* Enfin, à droite et à gauche, la tribune est fermée par deux bas-reliefs, formant angle droit avec ceux du registre supérieur et figurant des chœurs de jeunes chanteurs, observés avec un réalisme attentif même à ce léger froncement des sourcils et des narines, à cette inclinaison instinctive de la tête qu'on observe chez tous les chanteurs quand leur voix dépasse le *medium* : et cependant ce réalisme soucieux des moindres détails des visages et des draperies se combine avec le sens le plus juste de la grâce, de l'harmonie et de l'émotion.

D'innombrables reproductions ont popularisé partout cette œuvre pleine de jeunesse, où tant de suavité respire dans un style d'une concision toute florentine, où tant de mouvement est exprimé en des lignes si nettes. Toutefois on ne mesurera la perfection de certains détails que devant le monument lui-même : qu'on remarque, par exemple, les deux reliefs de gauche du registre inférieur, qui figurent l'un une ronde d'enfants et l'autre un chœur d'enfants s'accompagnant avec l'orgue, la harpe et le luth ; il faut être devant l'œuvre originale pour juger de l'extraordinaire virtuosité avec laquelle Luca a indiqué les plans de ces deux cercles de musiciens et de danseurs et donné autant



Cliché Alinari.

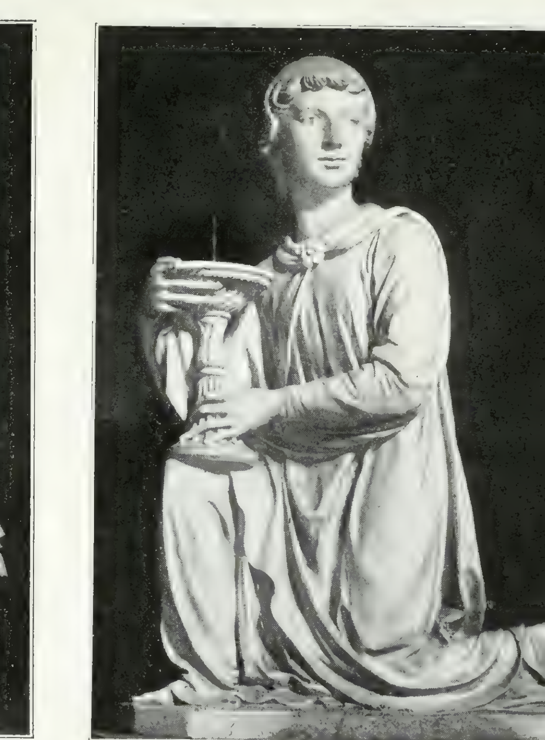
LUCA DELLA ROBBIA. — LA MADONE AUX ÉGLANTINES.
(Bas-relief de terre cuite émaillée polychrome. Florence, Bargello.)

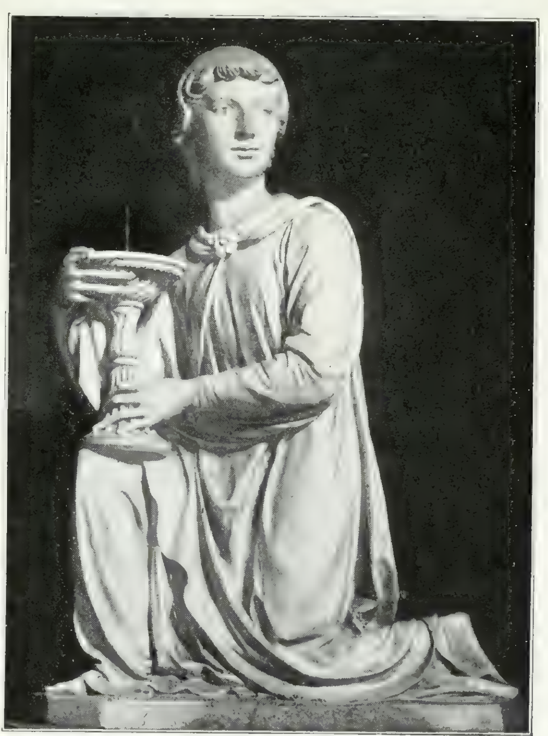
de caractère, de personnalité, de beauté à ceux qui se trouvent au dernier plan, sculptés d'un ciseau plus léger, qu'à ceux qui, au premier plan, sont traités dans un plein relief! Pour le reste, je n'en analyserai point l'harmonieuse variété, le charme, l'âme vivante : nos planches suppléent à un long commentaire. Mais, avant de quitter ce premier chef-d'œuvre de Luca della Robbia, il est nécessaire de chercher en quoi, à sa date, il fut nouveau et à quels autres chefs-d'œuvre plus anciens il se rattache.

Le chœur de jeunes filles jouant du luth fait penser, ai-je dit, aux vierges athéniennes de la frise du Parthénon. Y a-t il donc, dans ce chef-d'œuvre de la première Renaissance, une imitation de l'antique? Quand Luca entreprit la Cantoria il n'y avait guère plus de dix ans que la mode ramenait dans les décors d'architecture la prédominance des motifs gréco-romains : dans les débris authentiques qui nous restent de la primitive architecture de la tribune, l'imitation du style décoratif que Brunellesco et Donatello empruntaient aux anciens est flagrante. Mais les bas-reliefs de Luca ne ressemblent à aucun relief antique. Sans doute, devant ces charmantes figures nues ou vêtues de longues tuniques, nous sentons que l'artiste connaissait et aimait les beaux débris de la sculpture grecque. L'Italie du moyen âge n'a jamais perdu de vue l'idéal classique, et la noblesse, la pureté du style de Luca della Robbia rappellent directement l'art hellène de la fin du v[e] siècle. Toutefois ce n'est là qu'une coïncidence ; et de telles coïncidences sont fréquentes entre l'Athènes du temps de Phidias et la Florence

du *quattrocento* ; si les belles musiciennes de Luca s'apparentent aux jeunes patriciennes des Panathénées et aux femmes pensives sculptées sur les stèles funéraires attiques, c'est presque uniquement parce que Luca et les élèves de Phidias ont regardé la nature avec le même respect et le même amour et ont mêlé dans les mêmes proportions l'idéalisme à la véracité. Luca, en effet, ne connaissait de l'antique que des fragments de l'époque romaine, et comme c'est à des chefs-d'œuvre attiques, ignorés de lui, que ces créations font penser, il est certain qu'il ne faut pas le ranger parmi ces imitateurs déterminés de l'antiquité, suscités par l'exemple de Brunellesco.

Parmi les grands sculpteurs de son temps, Luca devait surtout admirer Donatello. Je ne vois, en effet, aucune ressemblance entre les scènes très arrangées de Lorenzo Ghiberti et les chœurs si naturels de Luca. Au contraire, dans l'œuvre de Donatello, il y a tant de variété et tant de souplesse, que Luca y trouvait des morceaux dont la grâce émue flattait ses goûts les plus spontanés : toutefois Luca n'a pas imité littéralement Donatello. Une œuvre comme la divine *Annonciation* de Santa Croce, qui date des environs de 1425, avait dû laisser dans le génie de Luca della Robbia une impression profonde : il en étudia le dessin, le modelé, l'architecture même, comme il étudia aussi, sans doute, certaines figures charmantes de Nanni di Banco, dans la porte de la Mandorla. Mais la facture de Luca est toujours plus simple que celle de Donatello, — notamment dans les gestes, les draperies, les détails ornementaux, — et jamais





Clichés Alinari.

3

LUCA DELLA ROBBIA. — ANGES PORTANT DES CANDÉLABRES.
(Florence, Sacristie de Sainte-Marie-des-Fleurs.)

cette ardeur qui s'exalte dans toutes les créations de Donatello n'est passée dans les tendres figures sculptées par Luca.

Les vraies sources d'inspiration de Luca della Robbia sont ailleurs, et là où l'on ne s'attend guère à les trouver. Allons à Assise, pénétrons dans l'église basse qui domine le tombeau de saint François ; si, à lueur des cierges, nous contemplons les quatre fresques où Giotto a peint l'apothéose allégorique du saint, nous distinguerons, parmi les complications de l'allégorie, des groupes, d'une moins savante élégance sans doute que ceux de Luca, mais qui respirent la même émotion pieuse, heureuse, exultante, la même tendre animation, la même jeunesse, la même joie. Voici des anges saisis en plein vol que nous retrouverons maintes fois dans les bas-reliefs émaillés de Luca : voici, dans l'allégorie de l'*Obéissance*, aux côtés de François, deux anges agenouillés que Luca a copiés dans ses admirables anges portant des candélabres de la sacristie de Sainte-Marie-des-Fleurs ; voici enfin, dans le *Triomphe de saint François*, des anges sonnant de la trompette, des anges dansants, des anges au beau visage levé vers le ciel, qui rappellent étonnamment par leurs attitudes, leurs draperies, leur sentiment surtout, les jeunes musiciens de la Cantoria. Certes, ces chefs-d'œuvre de Giotto, peints plus d'un siècle avant l'époque où Luca sculpta sa tribune, sont d'une grâce moins sûre, plus archaïque ; et Giotto y a mêlé un peu de ce souffle dramatique qui ne l'abandonnait jamais. Pour trouver ces affinités singulières entre Giotto et Luca il faut

dégager de l'œuvre touffue et vive de Giotto ces groupes célestes dont la pieuse allégresse est la seule passion. Mais c'est évidemment ce qu'a fait Luca. Epris de la poésie franscicaine, il aura accompli, jeune encore, le facile pèlerinage d'Assise. Dans les fresques extrêmement variées des deux églises, son goût instinctif lui aura fait choisir les pures images le plus capables de le séduire et de l'enchanter, il les aura dessinées avec amour, et il aura rapporté à Florence une foule de copies de morceaux giottesques, qui, séparés des compositions dramatiques où ils figurent, prennent un accent plus harmonieux, une beauté plus sereine, un charme plus intime. L'œuvre de Giotto, épurée, émondée, pacifiée et embellie par le génie naturel de Luca della Robbia, lui a ainsi fourni une source presque inépuisable d'inspiration.

Giotto, de son temps, avait déjà trouvé en Andrea Pisano un traducteur admirable et charmant de sa pensée : les bas-reliefs d'Andrea Pisano, à la porte sud du baptistère et au campanile de la cathédrale, interprètent, avec un grand souci de la grâce et de l'harmonie, des thèmes de Giotto. Andrea Pisano, c'est déjà un Giotto sculpteur, plus élégant et moins dramatique. Aussi entre Luca della Robbia et Andrea Pisano, les ressemblances sont-elles nombreuses bien qu'Andrea Pisano, qui est encore un gothique, tende davantage à la grandeur. Mais la noblesse du sentiment, la beauté simple des draperies, le rythme toujours naturel des attitudes, sont de même nature dans la Cantoria de Luca et dans les reliefs d'Andrea Pisano.

D'ailleurs, cette ressemblance fut sentie à Florence, dès l'époque où furent connus les premiers bas-reliefs de la Cantoria. puisque le 30 mai 1437 on commanda à Luca cinq bas-reliefs destinés à compléter. au campanile de Giotto, la série laissée inachevée un siècle plus tôt par Andrea Pisano. Ces cinq bas-reliefs. graves et simples — *Orphée*, *Tubalcaïn*, l'*Arithmétique*. la *Dialectique*, et la *Grammaire*, — sont conçus dans un style beaucoup plus archaïque que les reliefs de la Cantoria. Toutefois, dans le détail, ces compositions très traditionnelles sont exécutées avec une finesse extrêmement souple. On avait imposé sans doute à Luca della Robbia de suivre des esquisses de Giotto ou d'Andrea Pisano; cela du moins paraît certain en ce qui concerne les deux bas-reliefs généralement intitulés *Orphée* et *Tubalcaïn* ; pour les trois autres, où l'influence de Nanni di Banco est assez visible, si Luca y a traduit des projets du xiv[e] siècle, c'est en les remaniant très librement. Ces œuvres concises sont donc les moins personnelles de Luca, mais elles restent admirables par la noblesse du dessin et le fini délicat de l'exécution.

Le Musée du Bargello possède deux bas-reliefs de marbre, de Luca, qui ne sont pas tout à fait terminés, mais que leur beauté dramatique, claire, ferme et grave rend extrêmement précieux : ce sont deux scènes de la vie de saint Pierre, l'*Ange tirant saint Pierre de prison* et une *Crucifixion de saint Pierre*, qui ont été sculptées en 1438 sans doute, car un document du 20 avril 1438 nous apprend que Luca s'engagea à sculpter un autel dédié à saint Pierre

et un autre dédié à saint Paul, pour Sainte-Marie-des-Fleurs. Le travail fut interrompu, nous ignorons pour quelles causes, et il n'en subsiste que ces deux magnifiques fragments. M. Schubring en a comparé avec raison la simplicité éloquente à celle de Masaccio. Luca a voulu, dans ces scènes qui sont des drames, se montrer puissant avec clarté ; et s'il arrive à la force par la netteté de la composition et du dessin, — surtout dans le relief de la *Crucifixion*, le meilleur des deux, — son sens inné de la grâce se décèle dans l'exquise figure ébauchée en quelques coups de ciseau derrière la grille de la prison de saint Pierre, et dans les figures de ces deux soldats en armure qui, debout de profil, assistent impassibles au martyre du saint. Cependant, en de tels sujets, Luca reste loin d'un Donatello.

Ces deux ébauches nous renseignent clairement sur son exécution très directe, qui procède par des touches très larges et très sûres. On comprend que le travail du marbre ait parfois rebuté un artiste si soucieux du fini et, en même temps, si prompt à exécuter. Vasari le dit avec sa petitesse d'esprit habituelle : « Luca fit le compte après l'achèvement de ces œuvres des sommes qu'il en avait touchées, et du temps qu'il y avait consacré, ce qui lui montra quel maigre profit il retirait d'une si grande fatigue ; il se résolut donc à abandonner le marbre et le bronze, et à voir s'il ne pourrait point trouver par ailleurs un meilleur gain. Alors, considérant que la terre se travaille facilement et avec peu de fatigue, et qu'il ne fallait plus que découvrir un moyen de conserver longtemps les œuvres exécutées ainsi,

il chercha si bien qu'il trouva à les défendre des injures du temps : en effet, après beaucoup d'expériences diverses, il trouva qu'en leur donnant une couverte d'émail, composée d'étain, de sable, d'antimoine et d'autres minéraux, et en cuisant le tout dans des fours spéciaux, on obtenait le résultat désiré et on rendait les œuvres de terre quasi éternelles. »

Il n'est pas exact que Luca ait abandonné tout à fait le marbre et le bronze, puisque c'est de 1446 à 1466 qu'il exécuta les portes de bronze de la sacristie du Dôme et en 1455 qu'il sculpta dans le marbre le beau tombeau de l'évêque Federighi. Mais c'est bien vers 1440 qu'il imagina d'appliquer aux terres-cuites les procédés de la céramique émaillée. Sa carrière prit alors une direction toute nouvelle. Si le fond de son génie, ému, pieux, et tout imprégné du sentiment de la grâce, ne changea pas, la forme, l'apparence générale de son œuvre se modifia tout à fait.

III

Luca della Robbia n'a pas inventé la céramique émaillée. Mais, dans un siècle où l'Italie commençait à imiter avec bonheur les plats et les vases de faïence hispano-moresque, Luca eut l'idée de se servir, comme l'écrit Vasari, d'une couverte d'émail stannifère, analogue à celle des majoliques, pour donner à ses terres cuites un beau vêtement coloré qui les rendît plus décoratives et qui protégeât leur fragi-

lité. Il est certain que ses recherches dans cette voie durèrent quelques années, de 1438 à 1442 environ. En effet, dans ces années de sa carrière déjà glorieuse, on ne saurait citer aucune grande œuvre qui lui soit attribuable. Mais voici qu'en 1442 la terre-cuite émaillée apparaît pour la première fois dans un tabernacle de marbre sculpté pour la chapelle Saint-Luc, dans l'Hôpital de Santa-Maria-Nuova ; ce tabernacle (daté par un document où nous lisons qu'il fut payé à Luca *107 florins 1 lire 16 sous*) a été transporté à l'église Sainte-Marie de Peretola, bourg qui touche Florence. Dans une très belle et très simple architecture imitée de l'antique, trois reliefs sont superposés : deux *Anges* assez lourds, une *Pietà* douloureuse et un peu grimaçante (en marbre, sur un fond d'émail bleu) et un *Père éternel* d'une belle facture. Cette œuvre, nettement inférieure à la Cantoria, est intéressante par le mélange du marbre et de la terre-cuite émaillée : l'architrave en est ornée de trois têtes de chérubins réunies par deux guirlandes de feuillage et de fleurs, et la base d'une frise peinte, le tout en émail polychrome. Nous savons qu'un certain Antonio di Cristofano avait aidé Luca dans ce travail, mais il est impossible de distinguer la part — probablement minime — qui lui revient dans l'ensemble. Ce travail occupa Luca deux années, de 1441 à 1443. Il faut le juger comme un essai dans une voie nouvelle : on y sent encore le tâtonnement. L'artiste a perdu quelque chose de l'allègre liberté avec laquelle il avait créé la Cantoria.

Les œuvres suivantes témoignent d'une tout autre



Cliché Alinari

LUCA DELLA ROBBIA ET MICHELOZZO. — PORTES DE BRONZE.
(Florence, Sacristie nord de Sainte-Marie-des-Fleurs.)

maîtrise : de 1443, en effet, date le bas-relief de « *terra cotta invetriata* » qui surmonte, à Saint-Marie-des-Fleurs, la porte de la sacristie du nord et figure la *Résurrection*, œuvre sobre et pure, qui manque un peu de vie mais où certains détails, — deux des soldats endormis aux flancs du tombeau, et les anges, très conformes à la tradition giottesque, — sont superbes ou exquis. Cette œuvre plut tellement qu'en 1446 l'Œuvre du Dôme commandait à Luca un bas-relief, jumeau du premier, pour couronner la porte de la seconde sacristie. Ce bas-relief figure l'*Ascension* et fut achevé en 1450. Serti dans la pierre grise dont est bâti le Dôme, cet émail blanc, bleu et vert miroite doucement à la rare lumière qui flotte sous les voûtes obscures. Dans l'*Ascension* les apôtres agenouillés autour du Christ nous touchent, plus que le Christ lui-même, par leur ferveur et leur unité de sentiment, quoique le sculpteur ait très subtilement individualisé chacun d'eux. Il manque toutefois à cette œuvre un peu plus d'audace et de souplesse : on sent que Luca ne s'est pas encore tout à fait rendu maître d'un procédé nouveau. Mais il allait atteindre la perfection.

Avant de parler de ces œuvres parfaites, nous devons justifier en quelques lignes la classification que nous allons suivre. Nous n'avons encore cité que des sculptures de Luca della Robbia, datées par des documents. Mais parmi ses nombreuses terres-cuites émaillées un très petit nombre portent des dates authentiques. Or quelques érudits, en voulant tenir pour certaines l'attribution à Luca de la *Madone Drury Fortnum* et la date qu'on lit au revers,

ont brouillé toute la chronologie des œuvres de Luca. Seul parmi les auteurs qui ont traité récemment ce sujet, M. Marcel Reymond, dans son beau livre sur les Della Robbia, a remis de la clarté et de la vraisemblance dans cette chronologie, en démontrant par une argumentation serrée que la *Madone Drury Fortnum* et les œuvres similaires (il y en a au Louvre et surtout au Musée de Berlin) doivent être retirées à Luca, et que Luca n'a pas régulièrement produit de terres-cuites émaillées avant 1442. Ce n'est pas ici le lieu de reprendre l'argumentation de M. Marcel Reymond. J'y renvoie donc, en ajoutant que la timidité de facture de la *Résurrection* et de l'*Ascension* achève de nous convaincre que ces deux reliefs comptent parmi les premiers essais systématiques de Luca en céramique émaillée. Ils lui valurent évidemment une popularité et un profit dont Vasari s'est fait l'écho : les commandes affluèrent dans son atelier, et j'ai déjà dit que, si en 1446 Luca acheta une maison, c'était évidemment parce que le succès de son industrie nouvelle l'y poussait et le lui permettait.

Parmi les terres-cuites de Luca della Robbia, n'y en a-t-il point qu'on pourrait dater de cette période de tâtonnements et d'essais bientôt victorieux, c'est-à-dire de 1440 à 1446 ? Il serait étonnant en effet que rien n'eût subsisté de tous les essais de Luca. Il y a, à l'Hôpital des Innocents, à Florence, dans une salle du rez-de-chaussée, une Madone en terre-cuite émaillée blanche, égayée d'un galon d'or qui court le long de la draperie : le sentiment pieux et tendre en est d'un charme extrême, mais l'archaïsme des lettres



Clichés Alinari.

LUCA DELLA ROBBIA. — SAINT JEAN-BAPTISTE. LUCA DELLA ROBBIA. — SAINT MATTHIEU.

(Portes de bronze de la Sacristie de Sainte-Marie-des-Fleurs. Détails.)

dans les inscriptions, le peu de relief du groupe qui semble coupé à un tiers de l'épaisseur du buste, l'empâtement de l'émail qui alourdit le modelé du cou et des mains nous prouvent que nous possédons là une des premières terres-cuites émaillées de Luca, datant des environs de l'année 1440. Un document date de 1449 la belle et grave Madone entourée de saints du Dôme d'Urbin. Je crois qu'entre 1440 et 1449, il faut placer encore une Madone du Musée du Bargello, vue à mi-corps, et portant l'enfant Jésus qui lui tient les doigts de la main droite (là encore le relief est très bas), et l'admirable *Madone aux églantines* du même musée, bas-relief à fond bleu, haut d'environ un mètre, et où la Vierge toute blanche assise sur un trône parmi des buissons d'églantines laisse l'Enfant se pencher vers les fleurs pour en cueillir une. M. Reymond date aussi d'avant 1450 la Vierge entre deux anges qui orne le compartiment d'en haut de la porte de bronze de la sacristie du Dôme, œuvre exécutée par Luca de 1446 à 1466. Ces Vierges sont toutes d'une sérénité infinie. Elles portent le même voile, et la même tunique sans ceinture; elles respirent la même douceur rêveuse mais non mélancolique. La Madone de la porte de bronze et la *Madone aux églantines* sont d'ailleurs deux variantes du même type. Si nous les comparons à la Madone de l'Hôpital des Innocents, nous mesurons les progrès techniques accomplis par Luca en moins de dix années: en aucune création de la Renaissance nous ne trouvons une grâce plus simplement raffinée, plus délicate, plus patricienne. La *Madone aux églantines*,

avec son pur visage où rayonne un regard paisible et pensif, et ses longues mains si belles, drapée négligemment dans son ample manteau, a été rêvée et créée par un art plein de charme naturel et de mesure, qu'on appellerait de l'atticisme s'il n'était pas tout pénétré d'une sensibilité et d'une piété que le christianisme seul a révélées au monde.

D'ailleurs, pour achever de nous convaincre que cette Madone a été exécutée peu après 1446, comparons-la avec les deux admirables anges d'émail blanc, agenouillés et portant des candélabres, et qui sont conservés dans la sacristie sud du Dôme. Un document en date la commande de 1448. (ils furent payés, en 1451. 90 lires), et j'ai déjà noté qu'ils ont été copiés des deux anges agenouillés de l'*Allégorie de l'Obéissance* peinte par Giotto à la voûte de l'église inférieure d'Assise. Mais, dans le détail, l'art souple et savant de Luca les a rajeunis et embellis. Or, de ces deux anges, celui qui est tourné à droite ressemble d'une façon surprenante à la *Madone aux églantines* : sa main droite même semble copiée de la main droite de la Madone. Enfin dans l'attitude et l'expression sereine de ces deux figures, nous retrouvons le même art sobre mais touchant à force de sincérité recueillie et de délicate beauté. Il n'y a peut-être pas dans tout l'art du *quattrocento* d'apparition plus céleste. Jamais non plus sculpteur n'a su modeler des mains avec autant de perfection ni en mieux dégager la poésie expressive. Enfin la draperie simple et légère flotte sur ces corps d'enfants avec une très fine élégance. Ces deux anges, — les seules terres-



Clichés Alinari.

LUCA DELLA ROBBIA. — SAINT JACQUES LE MAJEUR. LUCA DELLA ROBBIA. — SAINT THOMAS.

(Médaillons de terre cuite émaillée. Florence. Chapelle des Pazzi.)

4

cuites que Luca ait traitées en ronde bosse, — sont avec la *Madone aux églantines* les chefs-d'œuvre postérieurs à la Cantoria où il a su mettre le plus de grâce.

IV

Dans les années qui suivent 1450, les travaux de Luca della Robbia dont la date est connue sont le monument funéraire de Federighi, entrepris en 1455, la voûte de la chapelle de Portugal à San Miniato, commencée en 1459 ou 1460 et terminée en 1466, et les portes de bronze de la sacristie du Dôme, qui, commandées en 1446, ne furent achevées qu'en 1466. Mais d'autres travaux très importants doivent être attribués à cette période : les douze *Apôtres* de la Chapelle des Pazzi, les quatre saints de la Collégiale de l'Impruneta (au sud de Florence) et plusieurs Madones ont été sculptés entre 1450 et 1460.

Les *Apôtres* de la chapelle des Pazzi ont été certainement exécutés avant la tombe de Federighi. On sait que la fameuse Chapelle n'a été bâtie par Brunellesco qu'après 1430, et que la décoration n'en a été commencée qu'en 1443. Brunellesco mourut en 1446 en la laissant incomplète. Cette décoration comprend de nombreux motifs architectoniques; le portique est particulièrement orné, riche et délicat : Donatello y a travaillé, croit-on. Quant à Luca della Robbia, il n'a collaboré à la décoration qu'après 1446, au plus tôt. En effet, ses douze médaillons

blancs à fond bleu — d'un style plus varié que la *Résurrection* et l'*Ascension* du Dôme, — ont été incrustés après coup dans les murailles, entre les pilastres cannelés de pierre grise qui soutiennent un entablement chargé de représentations de l'Agneau pascal et de têtes de chérubin en céramique émaillée assez fruste. Ces médaillons sont donc, vraisemblablement, postérieurs à 1450.

Qu'on remarque, d'autre part, entre plusieurs des monuments que nous attribuons à la décade 1450-1460, certaines ressemblances singulières : comparons entre eux le saint Jacques le Mineur de la chapelle Pazzi, le saint Jean-Baptiste et le saint Luc des portes de la sacristie du Dôme, le saint Jean et le saint Luc de l'Impruneta ; ces figures ont entre elles un tel air de famille qu'il faut admettre qu'elles ont été exécutées d'après le même modèle à peu près au même âge. Il y a d'autres analogies entre d'autres physionomies appartenant aux mêmes ensembles, mais je ne cite que les ressemblances les plus frappantes : elles suffisent pour nous contraindre à dater de la même période les Apôtres de la chapelle Pazzi, les quatre saints placés aujourd'hui aux côtés des deux tabernacles de l'Impruneta, et, dans les portes pour la sacristie du Dôme, les deux compartiments cités plus haut.

Ainsi donc, après avoir donné dans les Anges agenouillés de Sainte-Marie-des-Fleurs et dans la *Madone aux églantines* les exemples les plus achevés de la grâce, Luca della Robbia sut se plier à un art plus sévère, plus intellectuel. Lorsqu'il a sculpté les douze Apôtres de la



Cliché Alinari.

LUCA DELLA ROBBIA. — TOMBEAU DE BENOZZO FEDERIGHI.
(Florence, Santa Trinità)

chapelle Pazzi, les quatre saints de l'Impruneta, le saint Jean et le saint Luc des portes de la sacristie, il a voulu condenser en des personnages graves, aux gestes mesurés, toute la pensée religieuse, toute la piété réfléchie qu'il portait en lui, et, avec une rare subtilité, il a varié dix-huit fois l'individualité des saints personnages qu'il a créés, véritablement créés, corps et âmes. C'est dans les sanctuaires toscans qui les gardent et pour lesquels elles ont été conçues, qu'il faut contempler ces nobles figures, et analyser la vérité des visages, l'élégance et le naturel des draperies, la beauté des détails marquants, la simplicité expressive des gestes et ces nuances indéfinissables qui donnent tant de vie et une signification si haute à ces images songeuses, nettement différenciées et pourtant toutes de la même famille. Notons d'ailleurs que là où le sujet l'invite à introduire en son œuvre de la grâce, Luca retrouve toute sa poésie intime et charmante : l'ange qui plane à côté de saint Matthieu, le jeune saint Thomas apôtre, aux longues boucles frisées, ou encore, aux côtés du saint Jean-Baptiste et du saint Luc des portes de la sacristie du Dôme, les anges pieusement inclinés sont des apparitions d'un charme infiniment souple, qui viennent du même ciel que les Anges agenouillés sculptés par Luca quelques années plus tôt, pour Sainte-Marie-des-Fleurs.

Ce charme et cette poésie se retrouvent dans la Madone entre des lis qui, sur une des façades d'Or San Michele, sert d'armoiries à la corporation des médecins. Dans la sobriété du décor architectonique, persiste une nuance

d'archaïsme, et c'est un motif suffisant pour ne pas reporter cette œuvre à une date postérieure aux années 1450-1455; d'ailleurs le geste et les mains de la Vierge rappellent de très près la Madone d'Urbin, qui est datée de 1449 : il est donc vraisemblable que ces deux reliefs ont été sculptés à peu d'années d'intervalle. A côté de l'exquise Madone d'Or San Michele, je citerai, sans oser affirmer qu'elle date de la même décade, une des œuvres les plus parfaites et les plus touchantes de Luca, cette Madone entre deux anges portant des lis, qui a été placée si longtemps dans la *via dell'Agnolo* sous un arc de faïence orné de fleurons, d'oves et d'une admirable guirlande de fleurs et de feuillages. C'est au-dessus d'une des portes de la cour du Bargello qu'on admire aujourd'hui ce bas-relief d'une délicatesse divine, et il met dans cette cour de forteresse une singulière suavité. Si l'enfant Jésus y paraît un peu lourd, il faut aimer sans réserve la Vierge, d'une attitude et d'une expression fières, avec sa longue main fine, nerveuse et douce et d'une beauté que seul Luca a su réaliser, les anges, moins célestes peut-être mais aussi élégants et aussi purs que les anges agenouillés du Dôme, enfin dans l'œuvre entière la perfection du modelé dont toutes les nuances restent visibles sous l'émail. Cette Madone de la via dell'Agnolo se distingue des autres que nous avons citées par la magnifique guirlande fleurie qui l'encadre. Dans la *Madone aux églantines* et dans la Madone d'Or San Michele, Luca avait déjà entouré la Vierge et l'enfant de fleurs vivantes, traitées avec un naturalisme souple et



Cliché Alinari.

LUCA DELLA ROBBIA. — MADONE DE LA VIA DELL' AGNOLO.
(Florence, Bargello.)

charmant. Mais la guirlande de fleurs tressées, qui enlace le groupe de la Vierge et des anges d'un motif décoratif pris à la nature même, est une nouveauté qui va être appelée dans tout l'art italien de la fin du XVe siècle à une longue fortune. Si on la compare aux deux pauvres guirlandes de terre cuite du tabernacle de Peretola, on mesure l'immense progrès de virtuosité accompli par Luca. Toutefois, comme la Madone de la via dell'Agnolo me paraît devoir être datée plus près de 1460 que de 1450, comme la décoration du monument de Federighi (1455) est composée de carreaux de faïence peints et non sculptés, bref comme nous n'avons pu signaler dans aucun monument sûrement antérieur à 1456-1460 l'emploi suivi de ces magnifiques guirlandes de fruits et de fleurs au naturel, il est probable que Luca della Robbia ne perfectionna ce motif et n'en multiplia l'usage qu'aux approches de 1460, à une époque où Andrea, son neveu, instruit par lui et ayant dépassé l'âge de l'apprentissage, pouvait l'aider dans ce travail minutieux.

Si en datant des environs de 1455 la Madone d'Or San Michele et des environs de 1460 la Madone de la via dell' Agnolo, nous obéissons à des raisons de sentiment autant qu'à des probabilités, avec la tombe de Federighi, nous touchons à une date certaine. Benozzo Federighi, évêque de Fiesole, était mort en 1450. Le 2 mars 1455, Luca della Robbia s'engagea à sculpter la tombe du défunt, et en 1457 il écrivait dans sa déclaration cadastrale : « J'ai en plus une sépulture de marbre que j'ai faite il y a déjà plus d'un an pour le compte de Federigo di Jacopo Federighi. »

Cette œuvre, la dernière que Luca ait taillée dans le marbre, a été transportée de San Pancrazio à San Francesco di Paola puis à Santa Trinità, où l'on en peut admirer aujourd'hui, dans un éclairage propice, la noble simplicité. On y voit dormir le mort sur un sarcophage placé dans une niche au fond de laquelle une *Pietà* est sculptée en trois compartiments : le bord de la niche est décoré de carreaux de faïence où sont peints des bouquets de fleurs. Aux flancs du sarcophage, deux anges soutiennent une couronne de lauriers qui entoure l'inscription funéraire. Ces deux admirables anges figurés en plein vol sont copiés de ces Victoires antiques qui sur les monuments romains du IIIe siècle soutiennent un bouclier ou une couronne : Lorenzo Ghiberti s'est servi d'un motif pareil dans le sarcophage des saints martyrs Protus, Hyacinthus et Nemesius, mais ses anges y sont d'une élégance plus précieuse, presque mièvre. Luca, lui, s'est tenu apparemment plus près de l'antique, — qu'il imitait pour la première et dernière fois, — mais à ces anges, frères des Victoires romaines, il a donné une âme mystérieuse, car, quoiqu'ils ne paraissent jouer dans l'ensemble qu'un rôle décoratif, leurs corps légers sont enfermés dans des lignes si parfaites, ils planent avec une grâce si heureuse et ils nous regardent avec une douceur si grave, qu'ils ont réellement l'air de venir d'un ciel transparent et pacifique. La statue du gisant, plus humaine, n'est pas moins touchante : c'est un motif traditionnel de la sculpture gothique traité avec une simplicité de moyens, une pureté

d'accent, une perfection de style, qui remueront jusqu'au cœur tout observateur attentif. Dans la *Pietà* du fond, divisée en trois compartiments, Luca reprenait encore un thème traditionnel qu'on trouve par exemple sur deux bas-reliefs du XIVe siècle, à Santa Croce : mais quelle finesse de ciseau, quelle subtilité de facture, quelle éloquence contenue dans cette composition sobre ! A une époque où Donatello créait tant de formes nouvelles, Luca della Robbia mettait comme un point d'honneur à ne rajeunir le style florentin que par la délicatesse du détail et la noblesse émue de l'expression. La nouveauté principale, ici, consiste dans la bordure de carreaux de faïence : la polychromie nuancée de cet encadrement s'harmonise discrètement avec la couleur blonde du marbre.

Luca a composé, pour la façade d'Or San Michele, un médaillon de faïence peinte, figurant les armoiries de la corporation des maçons : l'analogie de la technique nous autorise à dater ce médaillon, d'une très belle entente décorative, de la même période que les faïences du tombeau de Federighi. Comme ce sont là les deux seuls exemples importants de ce genre de céramique dans l'œuvre de Luca (les célèbres médaillons qui figurent les *Mois* et que possède le South Kensington Museum n'étant évidemment pas de lui), nous croirions, sans peine, quoi qu'en dise Vasari, qu'il a abandonné les décorations peintes pour les décorations en relief peu de temps après cette époque. Cependant on retrouve encore des carreaux émaillés, formant un décor uniquement géométrique, il est vrai, à la

voûte de la chapelle de Portugal, à San Miniato. Cette chapelle, construite pour abriter le tombeau du cardinal de Portugal, mort jeune en 1459, fut commencée aussitôt après cette date et était achevée en 1466; quatre admirables médaillons de Luca, représentant les quatre *Vertus* cardinales, et sertis dans des cercles de palmettes et d'oves, ornent la voûte. Ces quatre figures, si séduisantes et pourtant hautaines, se différencient un peu des œuvres précédentes par une plus grande recherche du rythme des attitudes; vers 1460 la tendance générale de l'art italien était d'allonger les corps, d'en accentuer la souplesse et la cambrure, d'introduire même dans les personnages immobiles l'idée du mouvement : Ghiberti, plus qu'aucun autre, avait abusé de cette souplesse d'attitudes, déjà chère aux gothiques du XIV[e] siècle. Sous l'influence sans doute de son neveu Andrea, Luca della Robbia amollit la sobriété de son style, et, après avoir sculpté la sévère *Pietà* du monument de Federighi, donna à ces quatre *Vertus* de San Miniato une cambrure élégante, dont la grâce reste d'ailleurs exquise. Dans le rythme discret de ces corps si jeunes, dans l'harmonie de leur gestes, dans la beauté des visages et des mains, dans la légèreté des draperies, c'est ici tout le charme florentin que nous goûtons, et nulle part nous ne pouvions être mieux préparés à le sentir que sur l'heureuse colline de San Miniato, où tant d'humanité imprègne le paysage illustre.

D'ailleurs, sans quitter Paris, nous pouvons retrouver les sœurs mêmes de ces Vertus : en effet le Musée de Cluny

possède deux médaillons où Luca della Robbia a figuré de nouveau, et entouré de magnifiques couronnes de fruits, la *Tempérance* et la *Justice*. La *Justice* de Cluny n'est que la réplique de la *Justice* de San Miniato. Mais la *Tempérance* est représentée dans une attitude toute nouvelle. Un critique allemand, qui sans doute n'a pas vu ces médaillons admirables, en a contesté l'attribution à Luca, d'ailleurs sans donner ses raisons. Ces deux bas-reliefs comptent pourtant parmi les œuvres les plus belles du maître, et sont certainement les plus belles de ses rares sculptures tout à fait authentiques qui se trouvent hors d'Italie (c'est-à-dire la *Vierge* de la collection de Mme E. André, à Paris, la *Madone à la pomme* et la *Madone du palais des Génois* au Musée de Berlin, et les *Armoiries du roi René* au South Kensington Museum à Londres). Les deux couronnes de fruits, traitées avec un réalisme délicat, très particulier, qui n'emprunte les éléments du décor polychrome qu'à un simple jardin florentin, indiquent que les médaillons de Cluny ont été exécutés après ceux de San Miniato. Ces belles couronnes ressemblent à celles dont Luca a orné les armoiries du Conseil des Marchands, *tondo* incrusté dans la façade d'Or San Michele (1462); elles ressemblent plus encore aux couronnes qui entourent les armes des Pazzi et celles des Serristori, dans deux médaillons de Luca qu'on admire au palais Quaratesi, en face de Santa Croce (ancien palais Pazzi). Les médaillons de Cluny, contemporains sans doute de ces armoiries, ont été exécutés certainement après 1462.

Si à ces médaillons on ajoute les travaux de décoration de Luca della Robbia à San Miniato et à la chapelle des Pazzi, où il a orné deux voûtes de caissons polychromes, on mesurera le prix et l'originalité de son talent de décorateur, à la fois raffiné et simple, varié, et d'un goût dont nul n'a égalé la sûreté. Mais Luca fut un trop grand sculpteur pour que nous nous attardions à analyser ses qualités très rares dans ce genre moins élevé ; et d'ailleurs il nous reste — avant d'étudier les œuvres plus pathétiques de sa vieillesse — à reparler de ces portes de bronze qu'il exécuta pour la sacristie du Dôme et dont nous avons déjà cité plusieurs compartiments.

Parmi toutes les œuvres que nous devons encore examiner, cette porte est la seule datée. Le 28 février 1446 elle avait été commandée à Luca, à Michelozzo et à l'architecte Maso di Bartolomeo, surnommé Masaccio (auteur de cette porte du Dôme d'Urbin pour laquelle il fit faire, en 1449, par Luca, la Madone entre quatre saints citée plus haut). Quoiqu'ils eussent promis de terminer ces portes en trois années, le travail des trois collaborateurs avança lentement. Michelozzo plus âgé que Luca della Robbia, très influencé par Brunellesco, ami de fra Angelico, confident de Cosme de Médicis, et d'ailleurs plus grand architecte que grand sculpteur, avait été adjoint à Ghiberti pour la fonte des portes du Baptistère, et c'est pourquoi, sans doute, on lui commanda cette porte, en 1446, en lui adjoignant Luca della Robbia ; Michelozzo était en effet désigné comme l'entrepreneur responsable du travail;





Clichés Alinari

LUCA DELLA ROBBIA. — LA PRUDENCE.

LUCA DELLA ROBBIA. — LA TEMPÉRANCE.

(San miniato, médaillons de la voûte de la chapelle de Portugal.)

mais il était chargé de bien autres travaux : nous le voyons collaborer avec Luca della Robbia à la décoration, assez peu importante d'ailleurs, de la chapelle du Crucifix, à San Miniato, exécuter en 1451-1452 le saint Jean de l'autel d'argent du Baptistère, construire, de 1457 à 1462, le palais Médicis à Milan. Maso di Bartolomeo mourut en 1461 avant que l'œuvre à laquelle il collaborait fût achevée : mais sa part de travail se limitait sans doute à dessiner la porte et à aider à la fonte et à la mise en place, car, à sa mort, son frère Giovanni lui fut substitué et chargé de « nettoyer les châssis et de veiller à l'assemblage des battants » ; il avait achevé cette tâche le 17 décembre 1463. Le 10 août 1464, Michelozzo était encore absent de Florence (sans doute se trouvait-il à Raguse, pour y travailler à la décoration du palais de l'Université) : l'Œuvre du Dôme enjoignit alors à Luca della Robbia de terminer seul la porte, dont les sculptures devaient du reste être à peu près finies. Cependant Michelozzo revint s'occuper de l'achèvement du travail, car un document nous apprend qu'en 1467 Verrochio fournissait à Luca et à Michelozzo le bronze nécessaire à la fonte des deux derniers compartiments de la porte, « *le due ultime storie* ». Luca avait alors soixante-huit ans et Michelozzo soixante-dix-sept. Ce n'est d'ailleurs qu'en 1474 que Luca touchait le dernier paiement qui lui restât dû pour ce travail commencé en 1446 !

Cette œuvre, très sobre et très belle, se compose de deux battants de bronze où sont superposés, sur chacun, cinq compartiments carrés, décorés de sculptures et aux

angles desquels de petits bustes en haut-relief sont inscrits dans des quadrilobes incomplets. Quand les deux battants sont fermés, les sujets des dix compartiments se présentent ainsi : en haut, la Vierge, à gauche, et saint Jean, à droite ; puis, au-dessous, les quatre Évangélistes, en quatre compartiments : enfin, en quatre autres compartiments, quatre Pères de l'Église, saint Augustin et saint Grégoire, saint Jérôme et saint Ambroise. Chacune de ces dix figures est accostée de deux anges debout. Le style de Luca se reconnaît très nettement, dans les six compartiments du haut. M. Marcel Reymond attribue les quatre du bas à Michelozzo : cette attribution paraît tout à fait justifiée pour le compartiment inférieur du battant gauche (saint Grégoire) et pour l'avant-dernier compartiment du battant droit (saint Jérôme). Mais pour les deux autres, la souplesse des attitudes, la grâce des figures d'anges, ne sont-elles pas caractéristiques du style de Luca ? Il y a trop d'harmonie, entre ces deux compartiments-là et l'ensemble de l'œuvre, pour que Luca n'y ait point de part. Les têtes des quadrilobes sont presque toutes de Luca et respirent un charme exquis, à la fois pur et subtil. Elles sont imitées évidemment de celles dont Ghiberti a orné les portes orientales du baptistère, et, Michelozzo ayant collaboré au travail de Ghiberti, c'est lui sans doute qui a suggéré à Luca cette imitation.

J'ai déjà noté qu'entre certaines figures d'*Apôtres* de la chapelle des Pazzi et certaines figures d'*Évangélistes* de la porte de la sacristie du Dôme l'analogie est évidente, bien que dans ces figures de dimensions plus petites, le talent de

Luca se montre moins intellectuel, moins pénétrant que dans les *Apôtres*. Pourtant la simplicité des gestes et la souplesse des draperies donnent à ces *Evangélistes* une beauté claire et décorative. Quant aux figures d'anges, Luca della Robbia y a répandu toute sa science, tout son amour de la grâce et du détail raffiné. Aucune photographie ne traduit la beauté de ces anges recueillis, aux cheveux doucement ondulés, aux corps légers, délicatement drapés et rythmés avec une naïve et divine élégance ; aucun mot n'exprime la suavité de leurs visages, la finesse de leurs mains. Les petits bustes, aux attitudes extrêmement variées, qu'encadrent des quadrilobes, sont peut-être d'une perfection plus rare encore : l'un d'eux, tout souriant (en haut et à gauche du saint Matthieu), garde la jeunesse d'une œuvre française du XIIIe siècle, et il s'y ajoute un certain air florentin d'une séduction indéfinissable. L'art italien ne compte guère d'œuvre plus discrète, et cependant plus attachante que cette porte où vivent, dans le bronze, des images aux sobres attitudes, mais, pour qui sait les voir, si variées, si tendres, si religieuses et si belles.

V

Les divers reliefs de Luca della Robbia qu'il nous reste à citer se distinguent des autres par un sentiment triste ou douloureux, par une ardeur contenue qui les rendent singulièrement émouvants. Toutes ces œuvres appartiennent

je crois, à la vieillesse de l'artiste (car, bien que nous sachions qu'il refusa en 1471 la charge de *consul* de la corporation des sculpteurs, en alléguant son âge et ses infirmités, il serait téméraire d'en conclure qu'il n'a rien produit dans ses douze dernières années). Durant cette dernière période de sa vie, Luca, qui a élevé et formé son neveu Andrea, qui a vécu avec lui, a-t-il travaillé avec lui? Andrea est né en 1435: donc, au moins depuis 1460, leur collaboration eût pu être constante. Mais Andrea différait beaucoup de son oncle. Très religieux lui aussi, il avait l'imagination moins pure, le goût moins sûr et moins fin, l'âme plus agitée. Ils n'ont pas dû s'entendre pour concevoir et ordonner une œuvre importante, et leur collaboration n'a été que technique : Luca a chargé Andrea de terminer ou même d'exécuter certaines décorations dessinées par lui, il a mis la main à certaines œuvres d'Andrea. Mais leurs sculptures se distinguent assez les unes des autres pour que nous ne parlions des premières terres-cuites d'Andrea qu'après avoir cité les derniers chefs-d'œuvre de Luca.

Quant au caractère plus pathétique de ces derniers bas-reliefs de Luca, faut-il l'attribuer, dans une certaine mesure, à l'influence du neveu sur l'oncle? Je ne le crois pas. L'âge avancé de Luca et la gravité de sa pensée religieuse suffisent à expliquer l'intime tristesse de ses dernières inspirations. Mais Andrea della Robbia aura certainement poussé plus que retenu son oncle dans sa tendance à un style dramatique.

Parmi ces œuvres de la vieillesse de Luca, la *Crucifixion* et la frise du baldaquin de l'Impruneta occupent

une place éminente. J'ai déjà signalé, en les rapprochant des *Apôtres* de la chapelle des Pazzi, les quatre statues de terre-cuite émaillée en haut-relief que Luca a exécutées pour l'église collégiale de l'Impruneta. C'est probablement à une époque plus tardive de sa carrière qu'il composa l'admirable tabernacle de la Sainte-Croix de la même église : ce tabernacle est aujourd'hui accosté des statues de saint Jean et de saint Augustin citées plus haut; ces statues, ainsi qu'on l'a vu, ont été sculptées avant 1455; comme elles ne font point du tout partie intégrante du monument et qu'elles sont même à une échelle toute différente des autres figures, il est possible qu'elles ne datent point de la même époque que le tabernacle de la Sainte-Croix, si le tabernacle est bien de la vieillesse de Luca. Le tabernacle, d'ailleurs, a été remanié et l'admirable *Crucifixion* qui s'y trouvait sertie a été déplacée. Pour comprendre l'œuvre, il faut imaginer, sous le fronton classique qui la couronne, cette *Crucifixion* formant le centre du monument, et encadrée en outre par un entablement à rosaces, par une base ornée de pommes de pin, et par deux pilastres corinthiens décorés d'arabesques : le tout repose sur une large prédelle où des anges sont sculptés en plein vol aux deux côtés du vieux reliquaire de la Sainte-Croix. Dans cet admirable ensemble décoratif, la *Crucifixion* et les anges de la prédelle (pareils à ceux que Giotto a peints à Assise au-dessus de l'étable de la *Nativité*, mais d'une grâce plus légère, plus céleste encore), attirent plus invinciblement les regards que les morceaux

architectoniques, pourtant exquis. Si les anges nous rappellent ceux de la *Résurrection* et ceux de la tombe de Federighi, la *Crucifixion* reste sans équivalent dans l'œuvre de Luca. Toute l'éloquence douloureuse du *Stabat Mater* (qui est, on le sait, attribué à Jacopone da Todi) anime ce tableau, si pathétique dans sa simplicité. Luca reste plus traditionnel que Donatello, il emploie moins de moyens, mais il émeut aussi sûrement, aussi vivement ; il n'a voulu sculpter ici, dans l'émail blanc, que le Christ en croix entre deux anges qui viennent du fond de l'azur pleurer aux côtés du Dieu qui meurt, tandis que, sur le Calvaire, la Vierge et saint Jean regardent la croix en gémissant ; mais, dans cette œuvre, la douleur est si clairement, si puissamment exprimée, dans toute sa spontanéité naïvement humaine, l'émotion est si profonde, tout en restant si purement religieuse, que la beauté de ce bas-relief de terre-cuite saisit aussi fortement que celle des *Crucifixions* tragiques et convulsées de Donatello.

L'autel de la Vierge et l'autel de la Sainte-Croix, à l'Impruneta, sont surmontés chacun d'un baldaquin que décorent de charmantes terres-cuites de Luca della Robbia. Sur la frise du baldaquin de l'autel de la Vierge courent des guirlandes de fruits, qu'interrompent deux petits bas-reliefs blancs et bleus, figurant la Madone serrant avec tendresse et tristesse l'enfant Jésus dans ses bras. Il faut rapprocher de ces deux groupes la *Madone des Génois* et la *Madone à la pomme* (toutes deux au Musée de Berlin, mais il en existe de belles répliques anciennes au Bargello).



Cliché Alinari.

LUCA DELLA ROBBIA. — AUTEL DE LA SAINTE-CROIX (RECONSTITUÉ).
(Église de l'Impruneta.)

Ces quatre reliefs, — d'un sentiment plus triste que les Madones dont nous avons parlé plus haut, — sont des variantes extrêmement simples du thème le plus banal de l'art chrétien. Mais tous sont modelés avec une justesse et une suavité que l'émail n'a pas rendues moins sensibles, et surtout, la mélancolie et l'amour que respire le beau et délicat visage de la mère, la vivacité ou la tendresse de l'enfant remuent si naturellement le cœur d'une émotion si humaine, que de telles œuvres méritent une prédilection plus spéciale encore que les Madones de Raphaël.

La *Madone à la pomme* et la *Madone aux églantines*, qui, au Bargello, occupent le même panneau, sont surmontées d'une autre Madone déjà citée par Vasari et dont la beauté est célèbre et précieuse : c'est la *Madone de San Pierino*, placée autrefois « à l'église *San Piero Buonconsiglio*, sous le Marché Vieux, écrit Vasari, dans un arc au-dessus de la porte ». Une fraîche guirlande de lis, d'anémones et d'églantines orne l'arc, la Vierge, pensive et triste, porte l'enfant et, de ses mains longues, et si belles, le soulève pour qu'il bénisse les fidèles; deux anges en plein vol adorent la Vierge, les mains jointes; la *Madone de San Pierino* doit être contemporaine des médaillons de Cluny, et antérieure aux quatre Madones douloureuses que j'ai groupées ci-dessus. Il y a encore au Bargello une Madone entre deux anges dans une couronne de fleurs, qui rappelle la *Madone de San Pierino* : la mère, l'enfant et les anges y sont auréolés d'or. Quoique l'ensemble soit charmant, le geste familier de Jésus et la couronne exécutée

hâtivement indiquent qu'il faut voir dans ce médaillon une œuvre d'atelier, qui n'est pas tout entière de la main du maître. On peut voir encore la main de Luca dans la belle Madone n° 28 du Bargello, dans la Madone Viviani della Robbia, dans la Madone Piot (collection E. André) et peut-être dans celle du Metropolitan Museum de New-York. Mais il faut se défier des autres *Vierges* qu'on lui a attribuées et que je ne cite pas ici : certains critiques ont encombré son œuvre de bas-reliefs de second ou de troisième ordre, imités parfois de ses compositions originales, et ces fausses attributions nuisent à sa gloire.

La *Madone de San Pierino*, qui date sans doute des environs de 1465, est toute empreinte de mélancolie. La douloureuse *Crucifixion* de l'Impruneta et les quatre petites Madones que je crois contemporaines des travaux de l'Impruneta ont dû être exécutées à une date très voisine de 1470. Le génie de Luca s'y montre de plus en plus sensible à la grave tristesse et au pathétique contenu ou déchirant du drame évangélique. Mais ses dernières œuvres, les quatre *Evangélistes* de terre-cuite émaillée polychrome, qui décorent la voûte de la chapelle des Pazzi, sont dessinés et modelés presque avec âpreté et en tous cas dans un extraordinaire sentiment de grandeur.

A Venise, à la voûte d'une chapelle de l'église San Giobbe, sont incrustés cinq médaillons de Luca della Robbia, bordés de riches couronnes de fruits. Quatre de ces médaillons figurent les quatre Evangélistes et entourent le médaillon central où l'on voit Dieu le Père, de face, entre



Cliché Alinari

LUCA DELLA ROBBIA. — MADONE A LA POMME.

(Florence, Bargello.)

des têtes de chérubins. Andrea della Robbia a collaboré sans doute à cette œuvre fort riche, mais la fermeté du style, la belle sévérité des figures attestent que Luca en est l'auteur principal. Or, San Giobbe a été commencé en 1462; cette chapelle (la seconde du côté de l'Evangile) a été décorée tout entière par des Florentins; les médaillons de Luca della Robbia sont donc évidemment postérieurs à 1470. Comme ils offrent avec les *Evangélistes* de la chapelle des Pazzi une analogie évidente, ceux-ci doivent être datés des dernières années de la carrière de Luca. Cette analogie paraîtra plus nette encore dans certains détails (les attributs des Evangélistes, leurs tuniques, leurs auréoles, etc.) que dans l'ensemble, car Luca s'est refusé à se répéter et a voulu adapter ses médaillons aux voûtes auquelles ils étaient destinés : le style cependant, plus raide, plus mâle que dans les œuvres antérieures, est à peu près le même dans les deux séries. Ainsi donc, les *Evangélistes* de la chapelle des Pazzi constituent bien le chef-d'œuvre de l'extrême vieillesse de Luca della Robbia, et il n'y a pas lieu de tenir compte des hypothèses de quelques érudits, qui, surpris par le style plus rude de ces graves figures, les ont ou attribuées à Brunellesco, ou datées de la première jeunesse de Luca, ou encore des environs de 1443. Et pourtant, comment, des deux seules sculptures encore archaïques que Brunellesco a laissées, tirer un argument sérieux pour lui attribuer par comparaison ces terres-cuites émaillées et polychromes (à moins d'admettre avec M. André Michel que Luca s'est inspiré d'une maquette laissée par

Brunellesco) ? ou comment prétendre que Luca les a exécutées avant la Cantoria, alors que Brunellesco n'a commencé à bâtir la chapelle des Pazzi que vers 1430? ou, enfin, comment admettre que des œuvres si serrées, si puissantes, si austères aient été conçues entre la Cantoria et les anges agenouillés de la sacristie du Dôme, entre le tabernacle de Peretola et la Madone d'Urbin? Si, d'ailleurs, l'influence de Donatello sur ces médaillons n'est pas niable, c'est le style de Donatello vers 1460 et après 1460 que Luca a voulu imiter, le style du saint Jean de Venise et du saint Jean de Sienne, le style qu'on retrouve dans la Madone polychrome de Donatello (ou de son école) que possède le Louvre; enfin, pour achever, s'il en est besoin, la démonstration, notons qu'Andrea della Robbia a imité à son tour le style de ces Évangélistes dans le Christ et le Père éternel de sa *Crucifixion* d'Arezzo, exécutée, probablement, entre 1480 et 1490.

La vive polychromie de ces grandes figures assises sur des nuées déconcerte un peu, il faut l'avouer, ceux qui pénètrent dans la chapelle des Pazzi, bien que la hauteur à laquelle elles sont placées et la chaude clarté du soleil florentin en rachètent la crudité. Nous ne nous accoutumons que lentement à ces visages aux chairs blanches ou grises, encadrés de chevelures et de barbes lourdes — noires ou blanchissantes, — à ces vêtements verts, jaunes, bleus, blancs, à cet éclat même de l'émail. Pourtant tout est modelé ici avec une science, une simplicité, une précision très frappantes. Le visage du saint Jean est à lui seul une



6

LUCA DELLA ROBBIA. — SAINT LUC. LUCA DELLA ROBBIA. — SAINT MATTHIEU.

(Florence, médaillons de la voûte de la chapelle des Pazzi.)

Clichés Alinari

œuvre admirable de vie et de pensée. Quant à l'ange aux cheveux blonds qui veille à côté de saint Matthieu, son visage blanc et si pur, ses grandes ailes blanches qui battent, son attitude si légère au-dessus du nuage qui cache le bas de sa robe, nous séduisent sans effort : même là où Luca a voulu se montrer vigoureux et sévère, il a retrouvé toute sa grâce naturelle, pour créer une de ces jeunes apparitions recueillies qui respirent tant de poésie et de pureté.

Avec les Evangélistes de la chapelle des Pazzi, nous avons épuisé l'énumération des œuvres de Luca della Robbia. Il reste pourtant à parler d'une assertion de Vasari souvent discutée ; en effet, après avoir cité les beaux carreaux émaillés du monument de Federighi, Vasari ajoute : « Peu de temps avant de mourir, Luca avait commencé à faire des compositions et des figures peintes à plat, et dans le temps j'en ai vu quelques morceaux dans sa maison qui me font croire que ce procédé lui aurait réussi facilement. » Vasari a vu certainement, comme il le dit, des œuvres de ce genre, puisqu'il en existe encore. Seulement n'aurait-il pas pris des œuvres de l'atelier d'Andrea et de Giovanni pour des œuvres du maître? Les médaillons des douze mois (au South Kensington Museum), qui sont de ces tableaux peints sur faïence que décrit Vasari, ne sortent même pas de l'atelier des Della Robbia, leur style le prouve surabondamment. Mais le *Père éternel adoré par deux anges*, peint de la même façon, sur un tympan de terre-cuite émaillée décoré d'une guirlande (au musée de l'Œuvre du Dôme), se rap-

proche assez sensiblement des médaillons de San Giobbe et de la voûte de la chapelle Pazzi. Le vêtement des anges, pourtant, diffère de la longue tunique que Luca donne à tous ceux qu'il a sculptés, et ressemble aux tuniques que les Pollajuolo et Botticelli mirent à la mode ; d'autre part, dans les frontons qui surmontent plusieurs de ses retables, Andrea della Robbia a repris en bas-relief le même thème, dans un style moins mâle, il est vrai ; bref, cette œuvre curieuse ne saurait guère être assignée à Luca plutôt qu'à l'un de ses neveux. Et si même il était prouvé que c'est bien Luca qui l'a peinte, elle nous montrerait qu'il n'était pas né aussi grand peintre que grand sculpteur.

VI

Tous ces chefs-d'œuvre, pénétrés de pensée et de vie mais si simples, si nobles, si clairs, que nous avons vu Luca della Robbia sculpter dans le marbre ou modeler dans l'argile, diffèrent de la plupart des œuvres florentines du xve siècle par la pureté même qui les rend si belles. Si nous cherchons où peut résider, à Florence, quelque chose de la même beauté naïve et sûre et du même tendre sentiment, nous ne le trouverons que dans les admirables sculptures d'Andrea Pisano et de Nino, dans les figures d'anges d'Orcagna, et aussi dans les anges que Lorenzo di Giovanni d'Ambrogio a sculptés, à l'aube du xve siècle, pour une porte de Sainte-Marie-des-Fleurs ; nous le trouverons même, si






Clichés Alinari.

ANDREA DELLA ROBBIA. — MÉDAILLONS DÉCORANT LA FAÇADE
DE L'HOPITAL DES INNOCENTS A FLORENCE.

nous le cherchons avec quelque souci, dans certains morceaux simples et délicats de Nanni di Banco, que du moins Luca a connu dans sa jeunesse. Seul, en effet, des sculpteurs qui ont vécu dans Florence en même temps que Luca, Nanni di Banco, mort en 1421, a, avec Luca, quelques affinités fugitives. L'influence de Ghiberti sur Luca n'est plus, depuis Baldinucci, affirmée par personne, et si l'on surprend un vague souvenir des Portes du Paradis dans les portes de la sacristie du Dôme, c'est probablement Michelozzo plus que Luca qui l'y a imprimé. Quant à l'influence de Donatello — dont le génie si multiforme, si varié a rayonné dans toutes les directions, — nous ne l'avons aperçue nettement que dans la dernière œuvre de Luca. C'est seulement dans ses décorations architecturales, que Luca, en imitant volontairement Brunellesco et Michelozzo, a montré une originalité moindre. Quant à ceux de ses contemporains plus jeunes que lui, qui ont porté la sculpture florentine vers un idéal nouveau de raffinement décoratif et de préciosité technique, — les Rossellino, Desiderio da Settignano, Mino da Fiesole, Giuliano et Benedetto da Majano, — ils ont imité certaines délicatesses de Luca, mais Luca ne leur a rien emprunté. La tombe de Lionardo Bruni, à Santa Croce, a été sans doute achevée par Bernardo Rossellino un peu avant que Luca ne terminât son tombeau de Federighi : les statues funéraires de ces deux monuments, couchées dans l'attitude du sommeil, ont été souvent rapprochées, mais elles ne se ressemblent que parce qu'elles ont été conçues toutes deux dans la tradition gothique : le sommeil

de Federighi est plus transparent, plus calme et plus religieux encore que celui de Lionardo Bruni ; l'exécution, plus sobre dans l'œuvre de Luca, n'y est pas cependant moins belle que dans l'admirable chef-d'œuvre de Bernardo Rossellino. Quant à l'originalité de la partie décorative du tombeau de Federighi, il est inutile de la souligner.

Ainsi Luca della Robbia, qui a toujours été infiniment sincère mais qui n'a jamais visé à l'originalité, reste l'un des plus originaux des grands artistes du quattrocento. Il l'est avec une telle simplicité de moyens que cette originalité intime ne frappe pas les observateurs hâtifs ; ou bien ils la limitent à l'invention et au savant usage de la céramique émaillée et de la polychromie. D'ailleurs, cette invention demeure évidemment un des mérites essentiels de Luca. L'aspect criard et déplaisant de beaucoup des terres-cuites émaillées ou même vernissées de l'atelier des Della Robbia au XVIe siècle, nous permet de juger par comparaison tout le mérite du maître qui, en découvrant les procédés d'application des émaux stannifères aux reliefs de terre-cuite, sut du même coup en deviner la valeur décorative dans l'architecture, et donner lui-même des exemples parfaits d'une décoration semblable : les bas-reliefs qui surmontent, au Dôme de Florence, les portes des deux sacristies, les médaillons de la chapelle des Pazzi, et surtout les admirables médaillons polychromes incrustés dans les glorieuses façades d'Or San Michele nous font juger la sûreté et la délicatesse de son goût et toute la force de son esprit créateur et novateur.

Mais combien peu de semblables mérites, si grands qu'ils



Cliché Alinari.

ANDREA DELLA ROBBIA. — RETABLE DE L'ANNONCIATION.

(Couvent de La Verna.)

soient, pèsent-ils en comparaison de cette vertu essentielle du tendre et brûlant génie de Luca della Robbia, qui est la sensibilité religieuse, une sensibilité toute intérieure qui anime, exalte et soutient les rêves les plus purs ! Elle ennoblit déjà singulièrement les divins reliefs de la Cantoria : Luca possédait ce don naturel de répandre partout la beauté et la grâce, et lui, le moins humaniste des sculpteurs du XV[e] siècle, il a cependant retrouvé d'instinct, et surtout dans la Cantoria, la beauté antique. Mais si ces groupes d'enfants qui louent le Seigneur n'étaient pas unis presque mystérieusement par une frappante unanimité de sentiments, nous toucheraient-ils si vivement le cœur ? D'ailleurs cette force, cette ferveur mystiques transparaissent plus clairement dans d'autres chefs-d'œuvre, comme la *Crucifixion* de l'Impruneta, les deux petites Madones de la même église et la *Madone des Génois*, si triste et si inquiète. Cependant là peut-être où cette ferveur crée la beauté la plus profonde et la plus émouvante, c'est dans certaines œuvres sereines et réfléchies du milieu de la longue carrière de Luca, — sculptées plus de dix ans après la Cantoria, mais avant les bas-reliefs dramatiques et douloureux de l'Impruneta. Je parle d'œuvres si naturelles d'attitudes et d'expressions, si ingénues de composition, si contenues et si intimes, qu'on n'en sent toute la divine beauté qu'en de certaines minutes d'exaltation spirituelle : ce sont des amies secrètes, qui parlent à demi-voix et que l'on n'entend que lorsque toutes les rumeurs vaines de la vie se taisent ou s'éloignent, — la *Madone aux églantines* et la *Madone de*

San Pierino, les *Apôtres* de la chapelle des Pazzi, certains reliefs de la porte de la sacristie du Dôme, et les nobles figures du tombeau de Federighi. C'est en ces morceaux admirables, d'un art à la fois mesuré et subtil, que se retrouve le mieux le chrétien pieux qui aimait les fresques d'Assise et qui lisait les hymnes de Jacopone da Todi. La poésie franciscaine lui avait révélé que dans toute beauté parfaite il y a de l'amour et du rêve, c'est-à-dire un charme plus qu'humain et incommunicable à qui ne le sent pas naturellement dans le silence de son âme, et du reste jamais sculpteur n'eut de cette vérité profonde une intuition plus directe : nul, en effet, ne sut mieux enfermer je ne sais quoi de céleste dans des formes terrestres, que l'artiste qui a conçu et sculpté les anges au vol éternellement suspendu de la tombe de Federighi, la Vierge qui, dans le même monument, joint les mains sans verser de larmes devant le cadavre de son fils, la Madone de San Pierino entourant et soutenant de ses mains fragiles le corps de son enfant, les anges de la porte de la sacristie du Dôme, inclinés devant saint Matthieu, et, parmi les *Apôtres*, saint Jacques le Majeur, qui, appuyé sur son bâton de pèlerin, a le tranquille regard et la gravité heureuse de la foi, ou saint Jacques le Mineur, dont les yeux calmes regardent si loin.

Cependant l'humble bourgeois florentin qu'était Luca della Robbia, qui vécut toute sa vie dans son atelier, entre son frère et ses deux neveux (dont l'un fut Andrea della Robbia, mais dont l'autre était cordonnier); qui, dans son testament, notait qu'il avait assez fait pour Andrea en lui enseignant

son art et, en conséquence, léguait à Simone, le cordonnier, toute sa petite fortune, «afin que ni ledit Simone ni aucun homme intelligent ne pût l'accuser d'ingratitude »; ce merveilleux artiste qui vécut comme un artisan, et ne chercha de joie que dans son art, dans son cercle de famille et dans la pratique de sa religion: cet homme aux dehors modestes et au cœur ardent n'a jamais prétendu, comme un Donatello, un Vérrochio, un Léonard, exprimer dans ce qu'il créait des idées ou des sentiments subtils. Non! mais cette piété et cette tendresse qu'il a seulement voulu répandre dans ses œuvres, sont prises à un foyer si brûlant et enfermées dans une forme si juste en sa concision, si frémissante en son ingénuité, si émouvante en sa grâce discrète, qu'il nous touche plus profondément que tant d'artistes qui ont cherché des pensées plus raffinées et des accents plus rares. Certains chefs-d'œuvre de Luca della Robbia atteignent à une sorte de puissance mystérieuse, douce, presque musicale, faudrait-il dire, qui restera toujours l'un des plus hauts secrets de l'art : Raphaël est un des seuls maîtres qui l'ait retrouvée, en peignant les *Vertus* dans la chambre de la Signature et les *Sibylles* à Sainte-Marie-de-la-Paix.

Il est vain d'établir une hiérarchie quelconque entre les grands artistes. Toutefois le lecteur ne s'étonnera pas que je souhaite voir beaucoup d'amis de l'art donner dans leur admiration une place très particulière à Luca della Robbia, une place plus élevée que celle qu'on lui réserve d'habitude. Certes, parmi les sculpteurs du *quattrocento*, Donatello demeure plus grand que lui. Mais le

maître qui a conçu et créé la Cantoria, les Anges agenouillés de la sacristie du Dôme. la Madone de la via dell' Agnolo. la tombe de Federighi, les chefs-d'œuvre de l'Impruneta, est digne d'être égalé ou préféré à Jacopo della Quercia, bien qu'on ne surprenne pas en lui le même hautain sentiment de grandeur, et à Lorenzo Ghiberti, dont l'imagination fut pourtant plus variée. plus dramatique et dont l'exécution fut plus soucieuse encore d'élégance. Les charmants reliefs de terre-cuite émaillée, qu'on rencontre à Florence sur le tympan de vieilles portes d'églises ou de palais, ou aux voûtes de fines chapelles de marbre, ont semblé à beaucoup de voyageurs n'être que des décorations ingénieuses et jolies. Mais ceux-là ne les ont regardés que distraitement. car il suffit de s'abandonner. avec simplicité et d'un cœur recueilli, au charme de ces figures, pour sentir avec ravissement quelle âme s'y dérobe sous les brillantes couleurs de l'émail.

Andrea della Robbia (1435-1525).

Né en 1435 et mort en 1525, Andrea della Robbia vécut quatre-vingt-dix ans. Il avait quarante-sept ans lorsqu'il perdit son oncle Luca. qui l'avait élevé. Lui-même enseigna son art à ses propres fils. parmi lesquels le mieux doué. Giovanni, fut longtemps son collaborateur. Andrea, dont la vie s'écoula toute à Florence, y vécut donc au temps où ce foyer d'art était le plus actif. le plus bouillonnant, où l'esprit de la Renaissance y transformait la pensée, l'esthétique, la civilisation. Il a connu. coudoyé et vu évoluer tous

les grands artistes de la Renaissance florentine. Comme son génie était plus influençable qu'original, sa longue vie, contemporaine de tant d'événements illustres et de la période la plus féconde, la plus variée de l'histoire de l'art, le soumit à des influences très diverses. Aussi son œuvre n'offre-t-elle pas la même admirable unité que celle de Luca. De plus, le succès même des terres-cuites émaillées de leur atelier, en faisant affluer les commandes à leur maison de la via Guelfa, porta Andrea et ses fils à un faire plus hâtif, par conséquent peu personnel, presque industriel, et leur œuvre est encombré de morceaux médiocres qu'il faut négliger pour discerner la nature intime de leur talent et pour leur rendre pleine justice.

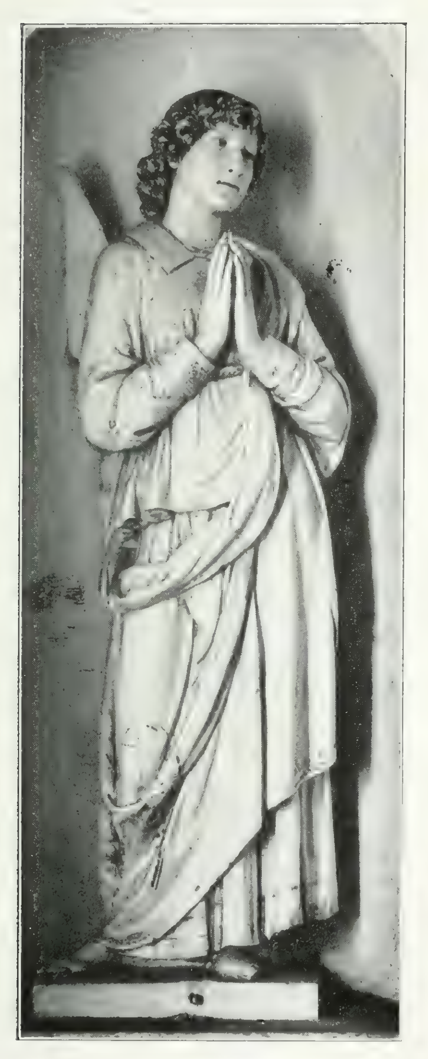
Aussi serait-il fastidieux et vain de passer en revue toutes les œuvres d'Andrea della Robbia. Il vaut mieux, pour le bien connaître, ne s'attacher qu'à celles où sa personnalité se reflète clairement. Lorsqu'on les étudie, on les voit se répartir d'elles-mêmes en trois périodes, — la première limitée par la mort de Luca, la seconde comprenant l'évolution d'Andrea lorsqu'il fut livré à lui-même après la disparition de son oncle, la troisième, enfin, allant à peu près de 1500 à 1525, c'est-à-dire commençant à l'époque où Giovanni della Robbia, parvenu à la maturité, exerça sur son père une influence qui contredit et abolit l'influence première de Luca.

I

Andrea della Robbia n'a presque jamais travaillé le

marbre. Né en 1435, il grandit à l'époque où son oncle se consacrait tout entier à l'art de la terre-cuite émaillée. Il apprit donc de bonne heure à modeler l'argile, mais il lui manqua cette forte éducation de statuaire et d'orfèvre que Luca avait reçue : on sent devant ses œuvres faciles qu'il n'était pas rompu à la dure technique du marbre et du bronze. Si habile qu'il soit, Andrea n'est pas soutenu par ce souci scrupuleux du détail juste et de la perfection rigoureuse qu'on trouve toujours chez Luca. Il y a souvent de la grandeur dans les idées d'Andrea et il est porté par une imagination ambitieuse : mais jamais il n'atteignit à l'extraordinaire beauté de forme et d'expression qui caractérise le style de son oncle ; après la mort de Luca, il se détourna même de plus en plus de la recherche de la perfection : on reconnaît les œuvres de la première partie de sa carrière à un goût plus exigeant, à une plus grande souplesse, à une finesse plus sûre de lignes et de modelé.

D'autre part, si Andrea portait en lui une imagination d'artiste et un cœur profondément religieux, sa poésie et sa piété restaient plus extérieures que celles de Luca. Son art est un peu théâtral. Moins épris du recueillement, ignorant ces brûlantes émotions intimes qui ne s'avouent que par un regard, par un geste discret, incapable de cette joie mystérieuse que Luca connaissait par la seule intuition de sa mysticité, Andrea della Robbia donne à tous ses personnages plus d'agitation et moins de sens profond ; il multiplie les acteurs de toutes ses scènes religieuses, sans inspirer plus de ferveur ; il montre un réalisme plus familier, sans





Clichés Lombardi.

ANDREA DELLA ROBBIA. — L'ANNONCIATION.

(Sienne, Couvent de l'Osservanza.)

exprimer autant de réalité humaine. Luca ne s'est pas marié, et n'a vécu que pour son art et pour sa foi. Andrea se maria vers la trentaine : si ses figures de femmes et d'enfants respirent moins d'idéalisme que celles de Luca, si on les sent toutes observées dans leur vérité quotidienne et pittoresque, c'est qu'il s'est plu à les voir, à les étudier ainsi autour de lui, à son foyer même ; Luca a toujours copié scrupuleusement la nature, mais il en a voulu découvrir l'essence et la perfection générale : Andrea a mis dans son observation plus de vérité particulière, plus de bonhomie, mais peu de profondeur ou de lyrisme. Comme il lui arrive de se contenter, dans la forme, d'un certain à-peu-près, on voit qu'il n'est point difficile de distinguer les œuvres d'Andrea de celles de son oncle.

Toutefois, la distinction est moins aisée pour les premières œuvres d'Andrea. Luca y a collaboré, ou les a dictées à son neveu. Quelques-unes doivent être attribuées à la fois à Luca et à Andrea : par exemple, ce charmant *tondo* du Bargello, déjà cité ci-dessus, et où l'on voit une Madone adorée par deux anges, et aussi ces Armoiries de l'*Arte della seta*, incrustées sur la façade d'Or San Michele, et où deux jeunes anges nus, dans une attitude élégante qu'Andrea donne souvent à l'enfant Jésus, servent de supports à l'écusson, jolie œuvre que Luca aura sans doute retouchée, mais qu'il aurait exécutée avec moins de mièvrerie et entourée d'une couronne de fruits plus riche, plus touffue.

Les célèbres médaillons de l'Hospice des enfants trouvés, à Florence, — ou des *Innocenti*, comme on appelle géné-

ralement cet hôpital construit par Brunellesco, — appartiennent à Andrea seul, quoiqu'il ait dû les modeler sous les yeux de Luca. Cavallucci les date de 1463. L'atelier des Della Robbia n'a rien produit de plus populaire que ces médaillons de faïence, incrustés sur la façade même de l'Hospice, et où sont figurés, dans des attitudes ingénieusement variées, des enfants au maillot, quelques-uns même à demi délivrés de leurs langes, tous soulevant les bras comme pour demander asile à l'hôpital bâti pour eux. Leurs corps sont d'émail blanc sur un fond uniformément bleu, et des bandes de linge blanc serrent leurs maillots bleus, violets ou bruns. Le modelé des chairs n'a pas la fermeté délicate qu'y aurait mise Luca; les draperies sont plus chiffonnées que celles de Luca, et surtout l'observation est d'un réalisme plus familier, plus superficiel aussi : que l'on compare à ces *putti*, qui semblent copiés de la nature même, les enfants Jésus de la *Madone des Génois* ou de la *Madone à la pomme*, et l'on remarquera que Luca imprime à ce qu'il crée plus de vie intime, plus de sentiment, et Andrea, au contraire, plus de pittoresque.

Dans le cloître des *Innocenti* est placée, au-dessus d'une porte, une *Annonciation* d'une grâce délicieuse et qui reste l'un des meilleurs ouvrages d'Andrea : l'arc qui limite ce bas-relief est décoré de têtes de chérubins, traitées avec beaucoup d'art et de variété, et c'est là un motif très fréquent dans tout l'œuvre d'Andrea. La Vierge est agenouillée de profil devant un prie-Dieu, et l'archange s'agenouille devant elle; Dieu le Père apparaît dans les nuées, soutenu par

d'autres chérubins. et la Colombe vole vers la Vierge; au centre, des lys au naturel s'épanouissent dans un vase; les figures sont d'émail blanc sur un fond bleu. D'un sentiment charmant, quoiqu'un peu superficiel, ce tympan est d'une beauté décorative très remarquable. Les draperies très chiffonnées sont traitées avec un soin qu'on ne retrouve pas dans les œuvres plus tardives d'Andrea. Il faut noter, enfin, que l'influence de Verrocchio apparaît ici avec évidence : l'admirable *Annonciation* des Offices, attribuée tantôt à Verrocchio et tantôt à Léonard, n'est pas sans affinité avec ce bas-relief. Si l'on a raison de dater ce tableau fameux des environs de 1470, le relief d'Andrea a été exécuté peu après.

Au monastère de la Verna, dans les montagnes du Casentin, on trouve de nombreux ouvrages d'Andrea della Robbia. déjà cités par Vasari. Le plus ancien paraît être une *Annonciation* exquise. qui n'est pas tout à fait composée comme celle des *Innocenti*, mais qui respire le même sentiment. La draperie est plus sobre ici que dans l'autre relief; le tableau est encadré entre une base très simple. deux pilastres ioniques et un entablement de faïence. le tout décoré de fleurons stylisés. motif qu'on ne trouve pas dans l'œuvre de Luca. Il ne faut pas oublier d'ailleurs que. si simple que soit la composition de ces deux *Annonciations*. elles forment des tableaux plus proches des tableaux peints. plus dramatisés déjà que la plupart des reliefs de Luca. C'est, en effet, l'invention principale d'Andrea que d'avoir rapproché à dessein ses reliefs d'émail de la complexité de la peinture, tandis que Luca. au contraire, a surtout sculpté

des figures isolées : d'ailleurs, Andrea, que ne soutenait pas un goût très pur, devait, dans la suite, céder au danger de cette méthode, et encombrer ses reliefs de trop nombreux personnages, de fonds de paysage trop chargés, de détails inutiles. Mais dans les deux *Annonciations* citées, la composition demeure très simple et très claire ; c'est une raison de plus pour les classer dans la période de la carrière d'Andrea où Luca vivait et le guidait encore.

Pour la même raison, il faut dater de cette période plusieurs des Madones d'Andrea. Rappelons-nous cependant que son atelier a fabriqué jusqu'en plein XVIe siècle des madones presque archaïques de sentiment, et qui ne pouvaient être que des répliques de prototypes plus anciens. Parmi les *Madones* les plus connues d'Andrea, je citerai celle du Bargello, qui est entourée de têtes de chérubins, *tondo* célèbre et souvent imité, la *Madone des architectes* (Bargello), la *Madone du Bertello* (église San Gaetano, à Florence), et la Madone de Stia (près de la Verna), dont les draperies sont très sobrement exécutées et qui doit dater des environs de 1480. Enfin le type le plus fréquemment traité par l'atelier d'Andrea est la Madone agenouillée devant l'enfant Jésus couché à terre, sujet fréquent dans la peinture, depuis le XIVe siècle, et inspiré par les *Méditations* de saint Bonaventure. C'est dans le texte même de sa *Méditation* que le grand saint franciscain évoque, au-dessus de cette scène pieuse et charmante, l'apparition de Dieu le Père et du Saint-Esprit. Filippo Lippi a donné du texte de Bonaventure l'interprétation la plus

heureuse, et l'on sent bien qu'Andrea della Robbia, en exécutant ses retables et ses médaillons où est figuré le même sujet, s'est souvenu de Filippo Lippi : de 1479 date le beau retable de la Verna, qui doit être l'un des plus anciens de cette série ; au Bargello, trois reliefs cintrés et un *tondo* de date tardive représentent des variantes du même type ; l'un d'eux, surmonté d'un chœur d'anges, a été mille fois reproduit et compte parmi les céramiques émaillées des Della Robbia les plus populaires : à Paris, deux *tondi*, celui du musée de Cluny et celui de la collection Foulc, interprètent le même motif avec une grâce familière et tendre, particulièrement séduisante.

Sans doute faut-il encore attribuer à la période où Andrea restait soumis à l'influence de Luca della Robbia le beau groupe du couvent de l'*Osservanza*, près de Sienne, une *Annonciation* composée de deux statues isolées, debout l'une près de l'autre, comme tout l'art gothique et, en Italie, l'école de Nino Pisano en ont tant produit. Dans ces deux statues de terre-cuite émaillée, la simplification des draperies et la ferveur, la tendresse contenues du sentiment décèlent l'influence de Luca. Le grave visage de la Madone rappelle la Madone de Stia. L'*Osservanza*, fondée en 1423, a été restaurée et remaniée par Cozzarelli en 1485 : c'est à cette date, probablement, qu'à été commandé le retable d'une composition trop touffue, dont je parlerai plus bas ; la simplicité émue de l'*Annonciation* permet de croire qu'elle a été commandée et exécutée avant 1485, vers 1480 peut-être. Dans la paisible campagne

de Sienne, parmi les doux vallonnements de cette terre brune où croissent des oliviers et des cyprès, le voyageur est tout préparé à goûter la tendresse recueillie et l'infinie pureté qui émanent de ce groupe, et l'on se plaît à croire que Luca della Robbia, près de mourir, y a pu encore mettre quelque chose de son âme et de sa poésie.

II

Très près de l'*Annonciation* de l'Osservanza, se place le chef-d'œuvre d'Andrea, la *Visitation* de Pistoie, groupe de terre-cuite émaillée blanche, dressé dans une niche de l'église San Giovanni Fuorcivitas. C'est encore une œuvre en ronde bosse, où la sobriété des draperies et le charme ému de la composition rappellent le groupe de l'Osservanza, mais le sentiment plus dramatique et une certaine ressemblance que l'œuvre présente avec la *Rencontre de saint Dominique et de saint François* (1494-1495) nous portent à la dater de plusieurs années après la mort de Luca, vers 1485 peut-être. Une tradition, venue on ne sait d'où, attribue l'œuvre à fra Paolino da Pistoja (1490-1547), élève préféré de fra Bartolomeo et peintre fécond, qui a d'ailleurs modelé et peint, en 1513 et 1514, deux statues de terre-cuite pour Pian di Mugnone (où se trouve également un relief d'Andrea). Fra Paolino pourtant ne fut sculpteur qu'à l'occasion : il est inadmissible de voir la main de cet artiste secondaire du plein XVI[e] siècle dans un chef-d'œuvre aussi simple, aussi pur que la *Visitation* de Pistoie.



Cliché Alinari.

ANDREA DELLA ROBBIA. — LA VISITATION.

(Pistoie, Église San Giovanni Fuorcivitas.)

Certains critiques, abondant en ce sens, y ont voulu voir la main de Luca della Robbia. Mais tout, ici, atteste que nous sommes en présence d'une œuvre d'Andrea : la draperie un peu lourde, les mains plus réalistes et moins délicatement longues que celles des saintes sculptées par Luca, le visage ridé de sainte Elisabeth, modelé comme les visages de saint François et de saint Dominique dans le célèbre tympan de la Loggia di San Paolo, et jusqu'à la composition dramatique, si vivement touchante : cette idée d'agenouiller Elisabeth devant la Vierge et de lui donner ce regard de vénération et d'imploration demeurera l'inspiration la plus neuve, la plus noble, la plus émouvante d'Andrea della Robbia.

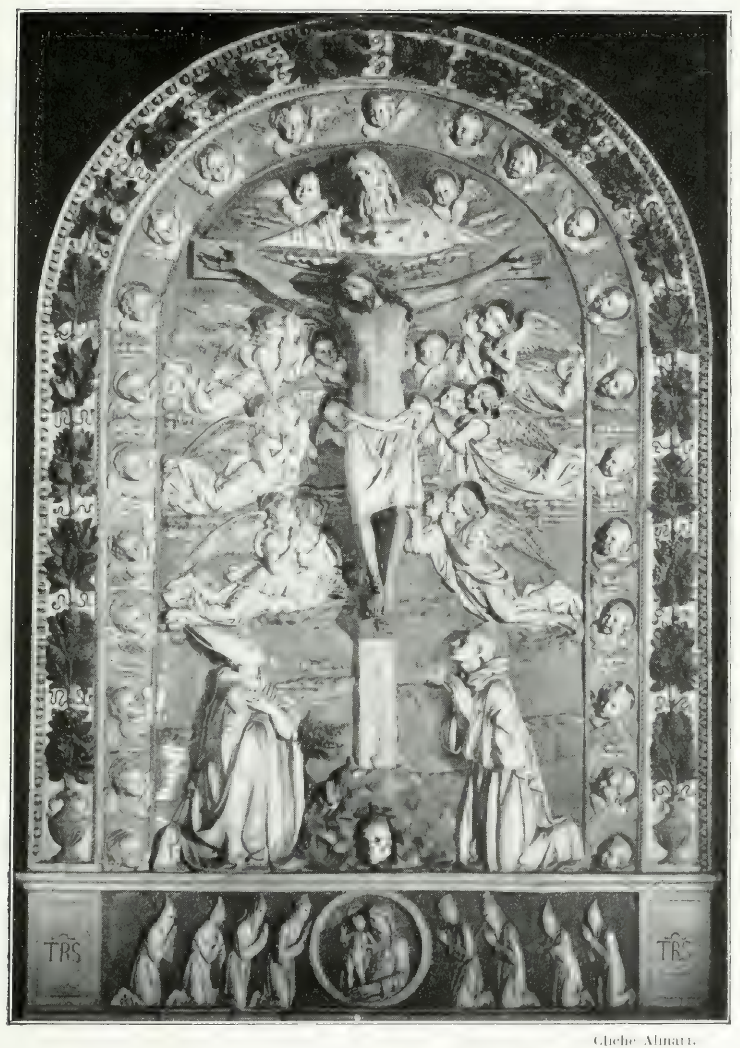
A Prato, sur la façade de la cathédrale, dans un arc en tiers-point, une Madone entre saint Étienne et saint Laurent, et entourée d'une guirlande de têtes de chérubins, est datée expressément de 1489. De toutes ses compositions, c'est celle où Andrea a mis la grâce la plus souple, la plus rêveuse, la plus douce ; il s'y montre plein encore de cette délicatesse et de cette fine virtuosité qu'il tenait de son oncle. Mais le modelé plus réaliste du petit corps nu et gras de l'enfant Jésus et, en même temps, une certaine douceur maniérée dans l'ensemble différencient nettement ce joli chef-d'œuvre de tous ceux de Luca. La *Madone entre deux anges*, du Musée du Dôme, date de la même année, vaut par les mêmes qualités, pêche un peu par le même maniérisme.

Nous savons encore qu'en 1491, Andrea travailla pour

une petite église de Prato, la *Madonna delle Carceri*, qu'il décora d'une magnifique frise où des guirlandes de fruits, surmontées de fleurs de lis, se suspendent à des candélabres, et où il incrusta, à la voûte, quatre médaillons représentant les quatre évangélistes, libres imitations des *Évangélistes* de la chapelle des Pazzi : mais ces figures redondantes, où l'influence de Verrocchio est sensible dans les chevelures frisées et dans les flots lourds des draperies, nous montrent surtout l'incertitude du goût d'Andrea.

Aussi est-il certain qu'à cette date Andrea avait déjà exécuté plusieurs de ces grands retables de faïence d'une composition mouvementée et compliquée, pleins du reste d'admirables détails, mais trop surchargés, et trop encombrés d'imitations de tableaux florentins : la *Madonna del Soccorso*, à Arezzo (S. Maria in Gradi), dont le buste rappelle beaucoup la Madone de Prato ; la Madone de la chapelle Médicis, à Santa Croce ; le *Couronnement de la Vierge* de l'Osservanza ; la *Madonna dalla cintola* et le *Baptême du Christ* de Santa Fiora ; l'*Ascension* de la Verna, et l'*Assomption* du musée de Città di Castello, et surtout les deux chefs-d'œuvre en ce genre, la *Crucifixion* de la Verna, et la *Crucifixion* ou *Trinité* du Dôme d'Arezzo.

L'église de l'Osservanza de Sienne ayant été agrandie en 1485, le grand retable d'Andrea, figurant le *Couronnement de la Vierge*, a dû lui être commandé vers cette date : la composition en est confuse, mais dans beaucoup de détails réside le même charme élégant et tendre qu'on observe dans la belle Madone de Prato. Sur la prédelle sont figurées une



Cliché Alinari.

ANDREA DELLA ROBBIA. — RETABLE DE LA TRINITÉ.

(Arezzo, Cathédrale.)

Annonciation qui rappelle un peu celle de la Verna, une *Assomption* dont le thème se retrouve, analogue mais très développé, dans celle de Città di Castello, enfin une *Crèche*, avec l'annonce de la naissance du Christ aux bergers, dont l'atelier d'Andrea et de ses fils a donné plusieurs variantes.

Vasari n'a pas manqué de signaler, au premier rang des œuvres d'Andrea, celles qu'il exécuta pour Arezzo, notamment une décoration pour l'église Santa Maria delle Grazie, aux portes de la ville, avec une *Pietà* de marbre qui nous donne une médiocre idée du talent d'Andrea lorsqu'il voulait sculpter la pierre. « Dans l'église de la Confrérie de la Trinité, ajoute Vasari, au maître-autel, est de sa main un retable où Dieu le Père soutient avec les bras le Christ crucifié, entouré d'une multitude d'anges et, en bas, de saint Donat et de saint Bernard à genoux. » Ce splendide retable, décoré de guirlandes de fruits et de têtes de chérubins, aujourd'hui dans la cathédrale d'Arezzo, fait songer à la *Crucifixion* de l'Impruneta, et la tête du Christ est d'un style imité des *Evangélistes* de la chapelle Pazzi. L'admirable vol d'anges qui entoure le crucifix a été conçu et composé sous l'influence persistante de Luca. Bref, cette œuvre, exécutée avec amour, ne peut dater que de très peu d'années après la mort de Luca, au plus tard.

La *Crucifixion* du couvent de la Verna est conçue avec moins d'effusion mais exécutée avec plus de virtuosité : ce n'est plus une figuration de la Trinité, c'est un Calvaire avec la Vierge et saint Jean. De tous les grands retables d'Andrea, c'est le mieux équilibré, le plus clair, le plus

beau de facture; mais la Vierge, Saint Jean et les deux saints agenouillés sont traités dans un sentiment un peu conventionnel, ou du moins superficiel; les anges, quoique admirables, n'ont pas l'extraordinaire élan de ceux du retable d'Arezzo; le Christ même d'Arezzo, plus simple d'expression, nous touche davantage. La *Crucifixion* de la Verna doit être de plusieurs années postérieure à celle d'Arezzo : plus Andrea s'éloignait de l'influence de son oncle, plus la virtuosité et le goût du temps l'emportaient, en lui, sur ce charme naturel et attendri dont Luca lui avait appris le secret.

Les dernières œuvres d'Andrea antérieures à 1500, qu'il importe de citer, sont celles qui décorent la *Loggia di San Paolo*, en face de Sainte-Marie-Nouvelle. Cavallucci a découvert des documents qui en datent la reconstruction, et par conséquent la décoration, de 1490 à 1495. Les médaillons, ornés de figures de saints, incrustés dans la façade, sont traités avec un peu de sécheresse, mais quel charme y respire la sainte Rose au manteau plein de fleurs! Sous la galerie, dans un tympan, est placée la célèbre *Rencontre de saint Dominique et de saint François*, déjà citée plus haut. L'heureuse composition du groupe et la polychromie assez riche des terres-cuites rendent l'œuvre très intéressante. Les visages et les mains, modelés avec plus de souci du détail réaliste que de l'expression, ne sont pas émaillés : c'est la première fois qu'apparaît ce parti pris dans les terres-cuites des Della Robbia. Ici, il provient du désir de mieux accentuer les traits et les rides de deux visages vieillis. Avec Giovanni della Robbia, ce parti pris



Cliché Alinari.

ANDREA DELLA ROBBIA. — LA RENCONTRE DE SAINT DOMINIQUE ET DE SAINT FRANÇOIS.
(Florence, Loggia di San Paolo.)

se généralisera, mais sans se justifier autrement que par le désir d'achever plus vite des monuments compliqués.

III

Andrea della Robbia eut sept fils, dont quatre au moins travaillèrent avec lui. Deux d'entre eux, Marco et Paolo, entrèrent au couvent de Saint-Marc, sous l'inspiration de Savonarole. Un autre, Luca, se confina dans des travaux de décoration presque industrielle. Girolamo, né seulement en 1488, devait émigrer en France, y orner de terres-cuites le château de Madrid et faire fortune. Un seul, Giovanni, occupe une place notable dans l'art florentin. Né en 1469, il exécutait déjà, en 1497, le si joli *Lavabo* de la sacristie de Sainte-Marie-Nouvelle. Évidemment, à partir des dernières années du xve siècle, il a collaboré constamment avec son père, et comme la personnalité d'Andrea nous semble moins tranchée, plus flottante que celle de Luca, il est presque impossible de citer des œuvres de la vieillesse d'Andrea, entre 1500 et 1525, où Giovanni n'ait point de part.

Nous connaissons pourtant les dates de quelques œuvres d'Andrea, achevées au xvie siècle : la *Résurrection*, du couvent de San Frediano (1501) ; la *Madonna dalla cintola*, de Foiano (1502) ; la *Vierge* du portail de la cathédrale de Pistoie (1505), assez banale, mais entourée et couronnée par de beaux anges : la *Vierge entre deux saints*, de l'église Santa Maria della Quercia, près Viterbe, et d'autres travaux à Viterbe (1508-1510) ; enfin, en 1515, l'*Adoration des*

bergers, de Pian di Mugnone, au pied de la colline de Fiesole. Aucune qualité nouvelle n'apparaît dans ces différents bas-reliefs, où l'on trouve néanmoins beaucoup de bons morceaux. Dans la *Madonna dalla cintola*, de Foiano, grande composition où l'on remarquera de jolies figures d'anges et, sur la prédelle, deux donateurs agenouillés, traités avec finesse et avec esprit, il est curieux de voir combien le sentiment se glace et devient conventionnel.

A Florence, sur la façade de l'ancienne église San Jacopo di Ripoli, dans la via della Scala, on voit une célèbre *Madone entre deux saints*, qui appartient certainement à la décadence d'Andrea della Robbia : le sentiment ne s'y décèle plus que par une sorte de grimace figée, doucereuse et inexpressive. C'est que le talent de Giovanni della Robbia, étranger à toute sentimentalité intime, ne soutenait pas, dans la collaboration constante du père et du fils, l'inspiration première d'Andrea. Leurs préoccupations ne les portaient plus vers la recherche de ces effusions délicates qui embellissent les anges de la *Crucifixion* d'Arezzo ou l'*Annonciation* de la Verna. Giovanni, épris de pittoresque, cherchait surtout à imiter de plus en plus, dans ses reliefs de terre-cuite émaillée, les tableaux peints. D'ailleurs, à l'époque ou il achevait le retable de Foiano, Andrea approchait de soixante-dix ans, et lorsqu'il travaillait à l'*Adoration des bergers* de Pian di Mugnone, il avait dépassé sa quatre-vingtième année ! Ne devons-nous pas remarquer, cependant, que l'âge n'avait qu'exalté la sensibilité intime de Luca della Robbia ? Celle d'Andrea, qui avait pourtant



Cliché Alinari

GIOVANNI DELLA ROBBIA. — LAVABO.

(Florence, Sacristie de Sainte-Marie-Nouvelle.)

créé, lui aussi, des œuvres toutes pleines d'émotion, s'émoussa et s'affadit sur le tard, parce qu'elle était moins vive, moins réfléchie, moins profonde.

Giovanni della robbia (1469-1527 ?).

Dans une histoire détaillée de la céramique, Giovanni occuperait une place importante. Mais dans cette collection consacrée aux grands artistes, nous n'avons pas à nous étendre sur ce travailleur actif qui manqua tout à fait de personnalité. Sans doute Giovanni della Robbia resta-t-il un sculpteur, quand ses frères retombaient au rang des praticiens. Mais, à part ses qualités de décorateur, quel talent possède-t-il qui doive l'élever au-dessus d'un Benedetto Buglioni (1461-1521), cet élève adroit d'Andrea della Robbia ? Un Guido Mazzoni, par exemple, ce sculpteur de Modène qui appartient au même temps et dont les grandes terres-cuites ont plus de naturalisme que de beauté, occupe dans l'histoire de l'art une place plus considérable que Giovanni della Robbia.

Il nous suffira donc de noter que la pratique la plus constante de Giovanni fut de copier dans ses hauts-reliefs de terre-cuite émaillée soit des motifs créés par son père, soit des monuments, des groupes, ou même des tableaux et des fresques de ses contemporains de Toscane ou d'Ombrie, — Desiderio da Settignano, Antonio Rossellino, Verrocchio, Botticelli, Ghirlandajo, Luca Signorelli, le Pérugin et le Pinturicchio, Raphaël, etc. Ces pastiches ou ces

copies sont du reste exécutés avec plus de facilité que de conscience.

Toutefois, dans cette foule d'ouvrages où l'invention fait défaut et qui sentent la fabrication industrielle, deux monuments méritent d'être cités pour une certaine nouveauté décorative qui les rend intéressants : ce sont précisément la première et la dernière des œuvres de cet artiste trop fécond, — le *Lavabo* de la sacristie de Sainte-Marie-Nouvelle (1497) et la frise de l'hospice du Ceppo, à Pistoie, figurant les *Œuvres de Miséricorde* (1520-1527).

Le Lavabo de Sainte-Marie-Nouvelle rappelle l'ordonnance habituelle des grands retables d'Andrea della Robbia, et la Vierge du fronton, l'entablement, les pilastres en sont même littéralement copiés. Mais Giovanni y a ajouté ces lourdes guirlandes de fruits portées par des *putti*, qu'il a imitées de Desiderio da Settignano, les carreaux de faïence qu'il a placés derrière la vasque de marbre et ce tympan où il a peint un beau paysage. On se souvient que Vasari — probablement à tort — fait honneur à Luca della Robbia de l'invention des grandes peintures à plat sur faïence émaillée ; la peinture qui orne le tympan du Lavabo (si curieuse, puisque outre sa valeur décorative elle constitue l'un des tout premiers *paysages* de l'histoire de la peinture) nous prouve que la technique et l'usage de cette peinture sur émail étaient familiers à Giovanni, quinze ans après la mort de son grand-oncle.

Dans les *Œuvres de miséricorde* de l'hospice du Ceppo, que Giovanni n'a pu terminer (la *Distribution des boissons*





Cliché Alinari.

GIOVANNI DELLA ROBBIA. — LES ŒUVRES DE MISERICORDE.

(Bas-reliefs de terre-cuite émaillée polychrome, fragments. Pistoie, Hôpital du « Ceppo ».)

fut exécutée en 1585 par Filippo Paladini), on retrouve bien de nombreuses figures copiées de peintures ou de bas-reliefs célèbres, mais elles se dissimulent dans un ensemble adroitement composé, et, en outre, l'accent dramatique de l'œuvre, le réalisme qui s'y répand librement, la riche polychromie en font la création la plus originale de Giovanni. Les morceaux les plus familiers sont les meilleurs; les pauvres en haillons, les moines qui les soignent, leur lavent les pieds, leur donnent à manger, hospitalisent les voyageurs et ensevelissent les morts sont rendus avec une justesse, une bonhomie, une vie rares dans l'art de cette époque. Mais en introduisant dans ces scènes réalistes des figures copiées de Verrocchio, de Botticelli, de fra Bartolomeo (notamment dans la scène de la distribution des vêtements) Giovanni della Robbia a refroidi et altéré ces compositions qu'il croyait ainsi embellir.

Si cette frise reste l'une des œuvres les plus amusantes et les plus décoratives de l'atelier des Della Robbia, est-il nécessaire de montrer à quelle distance il faut la placer de toutes les créations de Luca ? C'est que, si Giovanni se montra un décorateur ingénieux, Luca, lui, compte parmi ces poètes religieux qui ont proposé aux hommes un miraculeux idéal. Aussi, à la fin de cette étude, est-ce vers lui que notre pensée revient d'elle-même. Sans effort apparent, en des lignes sobres et flexibles, en des formes dont la grâce n'est prise qu'à la nature, il a créé quelques-unes des figures qui remuent le plus profondément, et d'un

trouble mystérieux, ceux qui savent regarder les chefs-d'œuvre avec un respect recueilli. Il est des très rares artistes qui ont possédé le sens du divin. Dans un siècle où l'art, ramené peu à peu vers l'imitation de l'antique, s'éloignait lentement, ou par des chemins détournés, du sentiment chrétien, Luca, indifférent à ce renouveau d'idées que l'humanisme faisait éclore à Florence, s'enfermait dans un songe tout réchauffé de mysticité tendre. En cette solitude de pensée, défendu même contre les influences du dehors par cette forme d'art nouvelle où il se spécialisait, il produisait des œuvres parfaites qui, malgré leur simplicité d'apparence, demeureront parmi les plus personnelles de l'histoire. De même que quelques-uns de nos écrivains classiques, dans une forme sévère, dépouillée et plus nette qu'éclatante, nous ont dépeint ou suggéré les plus violentes des passions humaines, de même Luca della Robbia, dans un style traditionnel, mesuré et limpide, a su évoquer à nos yeux des images pensives ou souffrantes, qui sont à la fois de la terre et du ciel. L'humain et le divin communient ainsi dans son œuvre ; et cependant, cette œuvre garde des dehors naturels et paisibles, parce qu'elle est secrète comme l'amour.

TABLE DES GRAVURES



Cliché Alinari.

LUCA DELLA ROBBIA. — MADONE DE SAN PIERINO.
(Florence, Bargello.)

TABLE DES MATIÈRES



Cliché Alinari.

LUCA DELLA ROBBIA.
ARMOIRIES DE LA CORPORATION DES MÉDECINS.
(Florence, Or San Michele).

10165 10. — Corbeil. Imprimerie Crété.